

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



## **BASTARDOS E ENJEITADOS**

Zuzanna Elżbieta Musiał

Dissertação de mestrado orientada pela Doutora Elisabete Marques Jesus de Sousa, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

2017

*Si vis amari, ama!*

Pamięci mojego Taty, największej motywacji do podjęcia tego wyzwania,  
jak i ukończenia niniejszej pracy.

*In memoriam* Leszek Musiał

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar agradeço à minha orientadora, Doutora Elisabete de Sousa, por todas as sugestões, pelo apoio e disponibilidade inexcedíveis.

Estou muito grata ao Professor Doutor Miguel Tamen pelo seu acompanhamento durante o Seminário de Orientação I: Projectos de Tese.

Agradeço igualmente aos Professores João Figueiredo, António Feijó, Brett Bourbon por serem uma inspiração e por terem contribuído para que eu alargasse as minhas perspectivas de leitura.

Agradeço o apoio constante da minha mãe (dziękuję, Mamo!), dos meus amigos que me ajudaram a passar por esta fase difícil de escrita, em particular a Inês Silva, o Tomás Castro, a Rebeca Bonjour e a Teresa Vieira.

E a todos os outros Bastardos e Enjeitados que, na vida real e nos romances, têm sido fonte de inspiração.

## ÍNDICE

Resumo .....	5
Abstract.....	6
Introdução .....	7
Capítulo I – Famílias, Bastardos e Enjeitados .....	11
Capítulo II – Arkádi, Winston e Caim .....	35
Conclusão .....	64
Bibliografia .....	68

## RESUMO

### *Bastardos e Enjeitados*

O objectivo desta dissertação é testar a aplicabilidade da teoria de Marthe Robert sobre tipos de personagens, descrita no livro *Romance das Origens, Origens do Romance*, concebida pela autora para ser aplicada a todos os romances modernos e também à análise de pessoas reais.

No primeiro capítulo, a par da explicação da tipologia de Robert, designadamente, a classificação de personagens em Bastardos e Enjeitados, analisam-se ainda dois textos de Freud, “Family Romances”, fundamental para a teoria de Robert, e “Dostoyevsky and Parricide”.

No segundo capítulo, aplica-se a tipologia proposta por Robert apresentada no capítulo anterior, através da análise de três protagonistas de três romances de autores de línguas e contextos literários acentuadamente distintos: Arkádi, criado por F. Dostoiévski em *O Adolescente*; Winston, criação de G. Orwell em *1984*; e Caim, de J. Saramago do romance homónimo.

As vantagens e insuficiências da teoria de Robert para a análise de romances são comentadas na conclusão da tese.

## PALAVRAS-CHAVE

Marthe Robert, S. Freud, Bastardo, Enjeitado, *Family Romance*, F. Dostoiévski, G. Orwell, J. Saramago.

## **ABSTRACT**

### *Bastards and Foundlings*

The purpose of this dissertation is to test the applicability of Marthe Robert's theory on types of characters described in her *Origins of the Novel and the Novel of Origins*, conceived by the author to be applied to all modern novels and to the analysis of real people.

In the first chapter, besides the explanation of the typology of Robert, namely, the classification of characters in Bastardos and Enjeitados, two texts of Freud are also analyzed, namely, "Family Romances", fundamental to Robert's theory, and "Dostoyevsky and Parricide".

In the second chapter, the typology proposed by Robert which was presented in the previous chapter is applied to the analysis of three protagonists of three novels of notably different writers and literary contexts: Arkady, created by F. Dostoevsky in *The Adolescent*; Winston, creation of G. Orwell in 1984; and Cain, by J. Saramago of the novel of the same name.

In the conclusion of the dissertation, the advantages and shortcomings of Robert's theory are commented.

## **KEYWORDS**

Marthe Robert, S. Freud, Bastard, Foundling, *Family Romance*, F. Dostoyevsky, G. Orwell, J. Saramago.

## INTRODUÇÃO

É comum ouvir dizer que uma obra literária se constrói desenvolvendo a técnica e o estilo, e que a escrita tem que ser praticada, quase surgindo o desenrolar do enredo num lugar secundário. De facto, o enredo pode ser até muito bom, mas pode ficar comprometido por uma escrita que não lhe faça justiça. Ora, esta opinião enfatiza aquilo que me interessa em particular: como é que se pode analisar um romance, apercebendo-nos das estratégias do autor para nos dar a ver o enredo, para explicar, pelo menos para nós próprios, os motivos pelos quais se gosta mais de um tipo de obras do que de outro.

Este interesse nasceu durante os anos de adolescência em que me tornei ávida leitora de romances. Sempre me interroguei por que motivo gosto mais de uns do que os outros. Esta questão de não conseguir perceber as minhas tendências da leitura deixava-me um tanto inquieta. Passei assim por uma fase em que tentei encontrar o motivo para tal nos temas e conteúdos, pois pensei que isso poderia ser o elemento mais importante. Ao longo do tempo, comecei a perceber que o modo como uma história era contada e fazia viver os personagens por entre esses temas e conteúdos revelava-se para mim realmente decisivo.

Progressivamente, comecei a pensar que o facto de alguém se concentrar na técnica narrativa não prejudica o interesse pelo desenvolvimento do enredo; pelo contrário, pode ser o único meio para conseguir perceber, ou ficar perto disso, uma obra e os significados que nela se podem descobrir. Assim, hoje penso que quando no acto de leitura nos concentramos na apreciação da técnica aprofundamos o nosso conhecimento acerca dessa obra. Assim sendo, observo que o enredo, por si só, não é o elemento mais importante, pois, para além do enredo, o romance precisa de uma estrutura que articule o desempenho dos personagens para prender o interesse do leitor. Habituei-me, então a analisar o perfil do protagonista e o respectivo percurso, criando assim espaço para gerar uma leitura reflexiva dirigida no sentido que enunciei.

Apercebi-me de que os romances que mais me prendiam eram aqueles cuja escrita criava um protagonista forte capaz de ser o eixo do enredo, e a partir do qual se desenvolve a composição do romance. O protagonista deve ser forte no sentido de ser idiossincrático, mas as suas características particulares devem prender a atenção e o interesse do leitor. Essa força não tem que ser física ou propriamente de carácter, ou limitada ao seu papel interventivo, mas é portadora de uma certa energia e proactividade, de uma capacidade ou disposição de agir que é visível na maneira como alcança os seus objectivos. O leitor, ao acompanhar o seu percurso ao longo da história, compreende a construção da narrativa na qual esse personagem vive, e, usando este prisma, a leitura adquire um maior grau de verosimilhança em relação ao contexto do mundo ficcionado e, eventualmente em relação a uma vida real, contemporânea nossa e do autor, ou apenas do autor, conforme for o caso. O facto de eu preferir usar o personagem como elemento central de uma narrativa claramente não significa retirar peso à descrição do mundo apresentado. Mas penso que, pelo contrário, dimensionar o personagem no mundo apresentado valoriza a dinâmica entre estas esferas e possibilita uma análise mais profunda.

No decorrer do Seminário de Orientação I: Projectos de Tese, como resposta à minha necessidade de encontrar a explicação da tendência que encontro nas minhas leituras, surgiu a sugestão de leitura do livro *Roman des origines et origines du roman*<sup>1</sup> de Marthe Robert. E esta obra veio realmente ao encontro do meu interesse em saber como a criação do personagem e o modo de o apresentar no seu meio familiar e na sociedade ajuda a compreender o seu perfil ao mesmo tempo que nos dá a ver o contexto em que ele se desenvolve.

Esta tese tem duas partes. Na primeira analiso os textos que constituem a fundamentação teórica do meu trabalho. Assim começo por expor na secção I.1. as ideias de Freud propostas em “Family Romances”. Este artigo, apesar de breve, contém as ideias fundamentais para a teoria de Robert tal como ela própria o afirma.

---

<sup>1</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972).

Edição utilizada neste trabalho: Marthe Robert, *Origins of the Novel*, trad. Sacha Rabinovitch, Bloomington: Indiana University Press, 1980. A partir de agora esta obra é referida pelo nome da autora.



Na secção I.2., apresento brevemente os dois tipos de personagens analisados em *Romance das Origens, Origens do Romance* de Marthe Robert e as diferenças entre eles. Estes dois tipos de personagem, que Robert encontra não apenas em literatura, mas também na vida real, são os que deram título a minha dissertação: Bastardos e Enjeitados. Ambos são considerados como “fazedores de romance”, o que também analiso nesta dissertação. As secções I.3. e I.4. tratam, respectivamente, dos perfis do Enjeitado e do Bastardo, que são descritos em contextos específicos da vida que determinam o seu perfil: obrigatoriamente a sua situação familiar, a vida amorosa e a relação com outras artes. Na última secção, já depois da explicação da perspectiva de Robert, regresso à escrita de Freud, a outro artigo: “Dostoyevsky and Parricide”. Este texto permite entender melhor a ligação entre a biografia de um autor e um seu romance, assunto que Robert desenvolve na sua teoria através da categoria de “fazedor de romance”, em que introduz comentários a *O Adolescente*, que será o primeiro romance por mim analisado.

A segunda parte é dedicada à análise de três romances de três romancistas de tradições literárias e de literaturas nacionais diferentes, em conformidade com a tipologia de personagens proposta por Robert. O primeiro dos romancistas, analisado por Freud e mencionado no livro de Robert, é Fiódor Dostoiévski (1821-1881). O seu penúltimo romance *O Adolescente*, publicado em, 1875, ao contrário do *Crime e Castigo* e *Irmãos Karmazov*, bem mais conhecidos, não tem encontrado tantos seguidores, mas segundo a minha análise ocupa um lugar importante na obra do autor. Este romance tem uma motivação autobiográfica e foi escrito no final da vida do romancista. Penso, assim, que pode ser visto como a manifestação de um encontro da experiência de vida do autor com o personagem jovem, Arkádi, que está no início do seu caminho na vida, fazendo as primeiras escolhas e tomando as primeiras decisões.

George Orwell, pseudónimo de Eric Arthur Blair (1903-1950), por seu turno, era adepto do socialismo democrático, situando-se quase nos antípodas da posição de Dostoiévski, que era nacionalista e monárquico. O romance analisado – *1984*, publicado em 1949, é o último do Orwell, vem no seguimento das diferentes

experiências da vida do autor e não deverá ser considerado propriamente um testamento do autor, já que temos rascunhos e esboços do romance que se estendem ao longo de vários anos. A vivência de guerras na primeira metade do século vinte, as viagens e o interesse pela política foram fundamentais para a criação deste romance, que denuncia uma sociedade dominada pela vigilância e aponta caminhos para o papel do escritor na sociedade.

José Saramago (1922-2010), até hoje, o único autor português laureado com o Prémio Nobel da Literatura (1998), é assumidamente um autor de uma esquerda militantes e declaradamente ateu e anticlericalista. O seu último romance é justamente *Caim*, publicado em 2009, e pode ser lido como súplica de toda a sua atitude dele perante Deus e a religião. A técnica estilística do autor foi levada ao extremo pois dispensa radicalmente o uso das maiúsculas à exceção daquelas no início da frase. Orwell foi colhido pela morte inesperadamente, ao contrário de Saramago que sabia que o fim estava próximo, pela idade e pela doença que o vitimou.

Estes três autores nas narrativas que criaram constituem idêntico número de casos de desenvolvimento de enredos em que o protagonista é simultaneamente “faiseur du roman”<sup>2</sup> – um protagonista forte e carismático que se torna o elemento central do livro, não apenas no sentido de chamar a atenção do leitor, mas também como o elemento principal para a estruturação do romance. Este modo de construção do enredo possibilitou que encontrassem o meio de apresentar não apenas o protagonista, mas também o mundo criado. Apesar da classificação que aplico a cada um deles, encontro, ao mesmo tempo, as características do tipo oposto, ou seja, os Bastardos analisados caracterizam-se por conterem algumas qualidades do Enjeitado e vice-versa. Demonstrarei como esse processo ocorre e como, apesar disso, a teoria de Robert não deixa de ser útil na leitura que se faz, na descoberta de todas as motivações do personagem e na percepção do contexto em que se encontram.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, 141-142.

## CAPÍTULO I – FAMÍLIAS, BASTARDOS E ENJEITADOS

1. No artigo “Family Romances”, Sigmund Freud analisa na vida da criança o seu processo de libertação em relação aos pais. Esta é uma das etapas mais dolorosas, mas é parte indissociável do crescimento e do desenvolvimento da pessoa. Perceber as etapas e os problemas que as crianças enfrentam é extremamente importante para a análise dos dois tipos de personagem em questão nesta dissertação e, por isso, começarei pela análise deste texto.

Freud começa por explicar a necessidade que as crianças sentem de uma assimilação em relação aos progenitores do seu sexo<sup>3</sup>, os quais, na etapa inicial, são a única fonte de informação sobre todo mundo e a única autoridade, como explicitamente afirma: “For a small child his parents are at first the only authority and the source of all belief”<sup>4</sup>. Quando a criança, através de outras crianças entre os seus relacionamentos, conhece os progenitores destas, tem novos modelos para estabelecer comparações e começa a criticar os seus próprios pais, às vezes por motivos pouco significativos<sup>5</sup>. Segundo Freud, há ao mesmo tempo duas outras questões importantes, designadamente a rivalidade sexual e a sensação de não receber amor suficiente dos pais, o que contribui para que a criança comece a pensar que foi adoptada ou que é meio-bastardo, iniciando-se assim um movimento de afastamento em relação aos pais.

Na segunda fase, quando a criança já está mais crescida, ainda não percebe como funciona a procriação. Neste momento do seu desenvolvimento tem dois objectivos principais: o erótico que consiste em querer aproximar-se do progenitor de sexo oposto, e a ambição<sup>6</sup> de desejar ter pais de classe mais elevada do que os seus verdadeiros pais. Isso implica que em momentos de raiva a criança deseje trocar os seus pais por outros que considera melhores.

---

<sup>3</sup> Sigmund Freud, “Family Romances” in *The Freud Reader*. London: Vintage, 1995, 298. Doravante esta obra é referida pelo título.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibid*, 299.

Quando a criança compreende as regras da procriação, a mãe torna-se o único pilar estável, pois, potencialmente, cada filho pode ser um Bastardo, dado que “*pater semper incertus est*”, ao passo que a mãe é “*certíssima*”<sup>7</sup>. Numa variante possível de “Family Romance” a criança vê-se como único filho legítimo e considera os irmãos como bastardos<sup>8</sup> e assim, elimina-os do círculo familiar, e ela própria põe-se no lugar de alguém especial em comparação com eles. No entanto, como se situa agora numa posição diferente, em certo sentido, autoexclui-se da família.

Passar por este processo de libertação cria-lhe o desejo de viver uma fase anterior, à qual poderemos dar o nome de nostalgia idealizada, que Freud caracteriza através de uma descrição superlativa dos seus progenitores: “when his father seemed to him the noblest and strongest of men and his mother the dearest and loveliest of women”<sup>9</sup>. É nessa altura que o filho prefere projectar uma imagem do pai mais condicente e acaba por acreditar numa visão de um pai idealizado na infância, como afirma Freud: “he is turning away from the father whom he knows today to the father in whom he believed in the earlier years of his childhood”<sup>10</sup>. E esta imagem idealizada criada a partir das memórias que a si melhor convêm é a única que permanece na mente da criança.

Inicialmente, Freud classificou todas estas tendências como características de indivíduos neuróticos e daí o título original deste ensaio: “Familienroman der Neurotiker”. Marthe Robert, crítica literária e ensaísta francesa, tradutora de autores maiores da língua alemã (Kafka e Goethe, entre outros), observa, contudo, que, numa fase posterior, as considerações de Freud são aplicáveis a toda a infância, deixando de ser um fenómeno estritamente patológico:

Later he was led by experience to alter his views and to realise that the Family Romance was in fact a general, totally non-specific phenomenon. Though the essay’s

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibid*, 300.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

original title is still influenced by his earlier view, in the text proper Freud clearly posits the phenomenon as a normal, general childhood phenomenon<sup>11</sup>.

Como exemplo de crianças que começam a duvidar da sua proveniência e a acreditar que são o filho enjeitado de outra família, Marthe Robert apresenta o caso do filho de Melanie Klein<sup>12</sup>. Este, com a idade de cinco anos, chegou à conclusão de que os seus verdadeiros pais são os vizinhos da família em vez dos Klein. Esta convicção da criança fez que os adultos aceitassem a mudança dela para casa dos vizinhos. Nesta situação pode ver-se ou a grande liberdade que foi dada a criança ou uma experiência feita no seu próprio filho pela psicanalista. De qualquer modo, Klein confessa que ficou magoada por chegar a saber algo que normalmente fica em segredo, i.e. o “romance de família” do rapaz. Assim, resolveu chantageá-lo dando o seguinte ultimato: ou voltaria para casa ou os pais deixariam de o amar. Como repara Robert, o rapaz ficou a ganhar ao obter esta resposta, pois recebeu uma informação preciosa: “os pais amam-te, regressa”. E esta informação é crucial para a criança que sente que não recebe todo o amor dos pais que o compartilham com os irmãos<sup>13</sup>.

Cabe aqui lembrar a pertinente descrição de Bruno Bettelheim relativamente a esta tendência natural de fantasiar perante os problemas de crescimento: “the child fits unconscious content into conscious fantasies”<sup>14</sup>. E, parece-me, este facto complica uma situação que não pode ser controlada, pois existe aqui um conjunto de três factores: a criança cria as suas fantasias, ela própria não percebe a parte inconsciente e os mecanismos que a dirigem, e só a criança sabe por que obstáculos passa, mas, por regra, não fala disso com os pais. Assim, há um conteúdo inconsciente que complica a situação que a criança consegue reconhecer conscientemente.

O romance de família, como se sabe, é fruto da fantasia, uma ficção, surgindo para a criança como uma verdade ficcionalizada, e daí que seja tão adequado o termo

---

<sup>11</sup> Robert, 41.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 146.

<sup>13</sup> “Family Romances”, 298.

<sup>14</sup> Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment, The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Alfred A. Knopf, 1976, 7. A partir de agora esta obra é referida pelo nome do autor.

“romance”, a designação usada por Freud, à descrição destes casos. Assim sendo, o termo não deve ser ligado directamente ao romance como género literário ou como objecto literário de análise, mas sim com tudo o que fundamenta a génese do mesmo – a fantasia, a imaginação, a capacidade de criar um relato ficcionalizado.

2. Philip Stevic em *The Theory of the Novel*, afirma o seguinte: “The novel, more than any other genre, is capable of containing large, developed, consistent images of people, and this is one of the reasons that anyone reads novels”<sup>15</sup>. Nesta descrição, o romance é apresentado como o espelho da vida, por incluir reflexos das imagens que as pessoas reconhecem como podendo ser suas, e é neste sentido que se pode dizer que este género literário contém os mesmos tipos de pessoa que a vida nos mostra. Assim, as ferramentas para análise de protagonistas dos romances também podem ser aplicadas às pessoas reais. Ao mesmo tempo, o romance moderno, com um leque de possibilidades narrativas bastante diversificado, adequa-se melhor à descrição das complexas vidas das pessoas reais do que, por exemplo, os contos de fadas, cuja estrutura é bastante mais simples e esquematizada.

A teorização de Marthe Robert parece decorrer deste tipo de posicionamento diante do romance. Grande apreciadora de Kafka e de Freud, as ideias freudianas têm um lugar importante na sua obra – por exemplo, nos livros *A revolução psicanalítica* de 1964 e *Romance das Origens, Origens do Romance* de 1972 (*Roman des Origines et Origines du Roman*). Esta última obra trata do romance moderno, que Robert considera ter sido iniciado por *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, publicado em 1605, ou por *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, de 1719. *Romance das Origens, Origens do romance* constitui o fundamento teórico do meu trabalho. A partir das ideias desenvolvidas por Freud em “Family Romances”, Robert analisa grandes exemplos da literatura mundial e procura classificar os relacionamentos geracionais aí presentes através de dois tipos de protagonistas – o Enjeitado e o Bastardo, elaborando toda a sua teoria sobre a génese do romance em torno desta tipologia.

---

<sup>15</sup> Philip Stevic (ed.), *The Theory of Novel*, New York: The Free Press, 1967, 9.

O Enjeitado e o Bastardo partilham obviamente uma mesma origem – a família, mas enfrentam dificuldades graves de relacionamento e de sentimento de pertença, pois sentem, ou sabem, que não pertencem à família, porém, de maneira diferente, já que as suas histórias não são idênticas. O Enjeitado é criado sem pais, ou sem os seus verdadeiros pais, ao passo que o Bastardo sabe perfeitamente qual é a sua proveniência. Vivem esta situação desde a infância, toda a sua vida é influenciada por isso e, conseqüentemente, o desenvolvimento da personalidade destes tipos de protagonistas também. Estas personagens vivem num constante esforço, que Robert designa como um processo de reescrita, e que penso pode abranger o sentido de “recriação”<sup>16</sup>.

Segundo a autora, só as personagens de tipo Bastardo ou de tipo Enjeitado podem fundamentar uma narrativa interessante<sup>17</sup>, porque o verdadeiro herói muda a ordem da tradição, ao passo que o herói de um conto de fadas apenas sabe viver feliz. Assim, é claramente um tipo de personagem muito menos complexo do que o dos outros géneros narrativos. Escreve Robert:

Whereas the true hero breaks with family tradition once and for all and thus is able to establish new social values on a higher level, the fairy-tale hero only seeks to ‘live happily ever after’ by founding a kingdom without history or stories from which he expects eternal bliss.<sup>18</sup>

O conto de fadas porque, em regra, é de estrutura mais esquemática e repetitiva, pode funcionar, no entanto, como uma parábola que desempenha o importante papel de ensinar a criança a lidar com os obstáculos e, assim, acaba por ter um lugar marcante no desenvolvimento de uma pessoa em formação. Porém, apesar deste aspecto terapêutico, o conto de fadas não é uma imagem da realidade e, por isso, não apresenta todas as cores da vida.

Para Robert, tanto as personagens de tipo Enjeitado como de tipo Bastardo podem ser vistas como “fazedores de romance” e, apesar de representarem

---

<sup>16</sup> Robert, 65.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 57.

tendências estilísticas opostas, têm uma característica comum: a de, potencialmente, criarem o enredo de um romance interessante:

It might seem that in this perpetual conflict between these two conceptions of art – themselves stemming from the two conflicting tendencies which divide the ‘faiseur de roman’ - the Foundling is the advocate of pure style, its beauty unrelated to what it says, like the bare wall of an ancient, ruined temple; while the Bastard, that realistic observer, witness of the world as it is and participating in its animation strives to feed his narrative on concrete plots and, if needed be, to include ‘tangible’ objects as an antidote to sanity<sup>19</sup>.

Toda a teoria de Marthe Robert está baseada na convenção de que o conceito de família se fundamenta nos laços do sangue e não nas memórias e no relacionamento entre os membros de família, sendo que este último modo de conceber a família, na actualidade, é provavelmente mais real do que o primeiro. De qualquer modo, a classificação de um protagonista como Enjeitado ou como Bastardo decorre das características de cada um, da atitude com que enfrenta as situações na vida e não exclusivamente do seu estatuto na vida familiar. Ou seja, a autora usa a descrição de problemas possíveis de uma pessoa na qualidade de Enjeitado ou de Bastardo e nessa base desenha o retrato dessa pessoa, nele se incluindo todas as partes da sua vida. Mas este perfil serve apenas para explicar as tendências psicológicas que influenciam as reacções de um dado tipo de personagem, e o estatuto oficial nunca pode ser decisivo para uma classificação correcta. Bastará dizer que nem todos somos Bastardos e Enjeitados, mas, na perspectiva de Robert, as nossas personalidades inscrevem-se mais num ou noutro tipo.

3. O Enjeitado, apesar da sua condição, acredita ser bem-nascido e ter sido preparado para fins mais elevados do que aqueles que a sua situação presente parece reservar-lhe. No entanto, não é reconhecido pelo mundo como alguém especial e,

---

<sup>19</sup> *Ibid*, 226.



assim, desempenha o papel de eterna vítima do mundo<sup>20</sup>, com o sofrimento inevitável que isso lhe traz e a decorrente desilusão com a humanidade que o enjeitou<sup>21</sup>.

Como já referi na secção anterior, o Enjeitado foi criado sem pais, ou pelo menos, sem os seus verdadeiros pais, o que lhe influencia o desenrolar de toda a sua vida, pois vê-se privado do contexto familiar natural, o que lhe perturba o desenvolvimento da personalidade, diagnosticada por Robert como portadora de uma ambiguidade nas emoções e uma incapacitante falta de conflitos<sup>22</sup>. Esta última característica pode ser vista como uma tentativa de manter o *status quo* no mundo “que está fora de si”, e de investir toda a sua energia no seu desenvolvimento “que está dentro de si”, o da sua personalidade, para conseguir atingir os seus objectivos. Exprime também uma falta de capacidade para enfrentar os conflitos vistos como confrontação com as outras opiniões. O Enjeitado vive na convicção de que não precisa dos outros por se sentir alguém melhor do que eles. Na minha perspectiva, a imaturidade deste tipo de personagem reside no medo de confrontação com o mundo, e está é uma das principais características que o torna inferior ao Bastardo, no que diz respeito à evolução.

O Enjeitado quer destacar-se da multidão, quer marcar a diferença entre si e os outros, mas sem rivalidade, pois ele não vê o mundo como se fosse um jogo que seja preciso ganhar. Não procura aceitação, pois nunca a teve de nenhum familiar verdadeiro, e aprendeu a ser independente em cada situação da vida; assim, tenta seguir o seu caminho sem sentir necessidade de seduzir o mundo que não o compreende, chegando a ver-se como vítima desse mundo. Deste modo, a escolha do Enjeitado leva-o a viver dentro de uma realidade paralela que Robert descreve como um acto de reescrita:

He rewrites his life in paradise because he finds life on earth unendurable; as always, he compensates for his humble condition by constructing an ideal kingdom out of

---

<sup>20</sup> *Ibid*, 75.

<sup>21</sup> *Ibid*, 195.

<sup>22</sup> *Ibid*, 28.

nothing; and as always, he believes what he wants to believe and, thanks to his all-powerful imagination, proves the world's inadequacy.<sup>23</sup>

Por conseguinte, acaba por ter que deixar o seu passado, pois este bloqueia-lhe o seu próprio desenvolvimento pessoal e o das suas ideias – a tentativa de criar uma Utopia<sup>24</sup>. Contudo, o Enjeitado não deixa apenas o passado; ele também se fecha ao presente, pois vive só no seu próprio mundo e não se interessa pela realidade fora dele. Os pais são vistos como os piores dos inimigos porque, neles, a existência do Enjeitado fica reduzida a um mero factor biológico. Daí nasce a necessidade de auto-recriação, como afirma Robert: “he is his own generator (...) since they restrict him to narrow sphere of biology”<sup>25</sup>.

Robert observa que, de acordo com a classificação de Freud, o Enjeitado vive na fase pré-ediânica dominada pela onipotência do pensamento e, nesse isolamento, cria visões próprias, fantasias idealizadas<sup>26</sup>. É nesse “idealismo mágico” que ele pode tornar-se Deus<sup>27</sup> – e ser o seu próprio criador. A ambição de ser Deus<sup>28</sup> exige a criação da sua própria mitologia<sup>29</sup> em correspondência com os seus gostos e aspirações. Robert sublinha que o Enjeitado sente necessidade de chegar a um “outro lado”<sup>30</sup>, a um “ideal místico”<sup>31</sup> por si criado.

Torna-se evidente que o Enjeitado nem tenta seduzir o mundo, nem sequer o ama, antes se fecha a todas emoções. Segundo Robert, o Enjeitado acredita ser alguém especial, no entanto, o mundo não lhe ofereceu uma família nem se deixou encantar por ele. Assim sendo, este tipo de personagem não é capaz de amar, não quer arriscar entrar numa relação amorosa, e até pode ser visto como alguém obcecado pelo medo das mulheres<sup>32</sup>. Este problema tem lugar por vários motivos, nomeadamente por a escolha do parceiro ser aleatória e por existirem diferenças

---

<sup>23</sup> *Ibid*, 65.

<sup>24</sup> *Ibid*, 193.

<sup>25</sup> *Ibid*, 213.

<sup>26</sup> *Ibid*, 37.

<sup>27</sup> *Ibid*, 66.

<sup>28</sup> *Ibid*, 183.

<sup>29</sup> *Ibid*, 143.

<sup>30</sup> *Ibid*, 138.

<sup>31</sup> *Ibid*, 192.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

entre os sexos que o Enjeitado considera ser um problema<sup>33</sup>; de facto, inclusive, o amor enquanto paixão é sempre uma perda<sup>34</sup>. Para a autora, esta atitude, bem como outros aspectos da postura do Enjeitado são coerentes com todo o “niilismo metafísico”<sup>35</sup> que o caracteriza e com a atitude de negar a necessidade de existência de objectos, bem como a possibilidade de existência dos mundos possíveis que contenham apenas objectos abstractos.

Tendo em conta a perspectiva de Robert ao classificar cada personagem e cada pessoa como Bastardo ou Enjeitado, as situações que estas vivem quando enfrentam este tipo de dificuldades na relação com o mundo no seu dia-a-dia acabam por se tornar idênticas. Acontece, quase sem se aperceberem, que as crianças começam a duvidar da sua proveniência e acreditam terem sido enjeitadas por outra família, como no mencionado exemplo do filho de Melanie Klein (vd. secção I.1), o qual, de facto começou a acreditar que a família com que vivia não seria a sua<sup>36</sup>, tal como Freud comenta em “Family Romances”, quando enquadra estes casos na descrição da segunda fase de processo de separação, relembro, quando uma criança ainda não percebe como funciona a procriação e deseja trocar de progenitores, na busca de outros que sejam superiores aos seus<sup>37</sup>.

Robert afirma ainda que todos os problemas do Enjeitado são causados pela mencionada falta da maturidade: “[he] accuses the world of common experience of the narrowness, indifference and inconsistency inherent in his own lack of maturity”<sup>38</sup>. E é isso que podemos observar num dos exemplos de personagens literários de Enjeitado que Robert utiliza, designadamente, Dom Quixote. Para Robert, este ser imaginário (Dom Quixote) existe só por ‘suicídio’ do seu criador<sup>39</sup>, um tal Alonso Quijano que não conseguiu entrar em contacto com o mundo real nem sentir emoções verdadeiras, fora de um mundo ficcionalizado. Assim sendo, nunca lhe aconteceu

---

<sup>33</sup> *Ibid*, 201.

<sup>34</sup> *Ibid*, 202.

<sup>35</sup> *Ibid*, 204.

<sup>36</sup> *Ibid*, 146.

<sup>37</sup> “Family Romances”, 299.

<sup>38</sup> Robert, 74.

<sup>39</sup> *Ibid*, 119.

nada, e autoexcluiu-se da vida: “Nothing, it seems, has never happened to him; he has been excluded – or has excluded himself – from worldly events and should normally remain in his position since he is not really cut out for action of any kind”<sup>40</sup>. Por esta razão, a autora vê Alonso Quijano como alguém incapaz de despertar o interesse de terceiros porque não tem capacidade para agir. Robert identifica “a onipotência do desejo e do desejo de onipotência”<sup>41</sup>, como factores decisivos, que definem o “idealismo fanático”<sup>42</sup>, para a concretização do seu plano de se tornar cavaleiro, continuando, no fundo, a ser má pessoa, alguém que complica a vida dos outros:

(...) Don Quixote the Good, as he calls himself in the end, is on every occasion the unscrupulous aggressor and brutal trouble-maker who, though frequently compelled to plunge his sword into thin air, inflicts nonetheless considerable damage to persons and their possessions<sup>43</sup>.

Tendo em conta este comentário vê-se que a tentativa de atingir o ideal que o Enjeitado manifesta não significa ter personalidade perfeita ou capacidade para interagir já desenvolvida. Como aqueles elementos não têm valor para o Enjeitado, ele concentra-se exclusivamente em identificar os objectivos perfeitos e em tentar atingi-los, mesmo que desastrosamente.

O Enjeitado, enquanto artista, quer criar obras que atinjam elevado grau de intensidade e mesmo de excesso, ao mesmo tempo que o seu objectivo é atingir um estilo puro, irrepreensível, mas, diz Robert, “its beauty unrelated to what it says, like the bare wall of an ancient, ruined temple”<sup>44</sup>:

The Foundling who hopes to allay his guilt by writing faultless prose, is naturally drawn to strange and bewildering subjects. He likes highly colourful stories, oriental splendour, the exotic quaintness of past ages, barbaric tinsel and all manner of excess and monstrosity. He delights in describing fantastic costumes, bloodthirsty crowds, human sacrifices not solely to satisfy his hatred for the novel but, on his own, assertion, by ‘distaste for taste’.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid*, 118.

<sup>41</sup> *Ibid*, 192.

<sup>42</sup> *Ibid*, 129.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibid*, 226.

<sup>45</sup> *Ibid*, 224.

Por regra, escreve sobre outros Enjeitados e tem tendência para criar realidades alternativas<sup>46</sup> que podem incluir os elementos mágicos. A característica mais importante reside na tentativa de se destacar e de sublinhar a sua individualidade e a busca da perfeição:

Yet all these typical ingredients of his mythology are not there entirely for their own sake – they are mixed, measured and assessed in view of stylistic perfection and of a technique which will enable him to achieve or at least approximate to such perfection.<sup>47</sup>

4. Segundo a teoria de Robert, o Bastardo pode ser realmente fruto de um adultério, e a culpa que sente é fruto desse seu nascimento: “Guilty by nature, not by accident, he has no choice but to draw the Romance”<sup>48</sup>. Em alternativa, poderá tratar-se de um filho de pais pobres<sup>49</sup> cuja situação social não corresponde à ambição que ele sente. Neste segundo caso, continua a sonhar em tornar-se grande e rico, e esta desilusão diante da falta de sorte na vida leva-o a pensar que os pais não são realmente a sua autêntica família e, assim, decide afastar-se. Confrontado com a sociedade e encontrando-se num lugar da escala social inferior ao que ele considera que deveria ocupar<sup>50</sup>, o Bastardo sonha em dominar o mundo que lhe trouxe infortúnio e, por isso, é uma personagem interessante enquanto fazedor de romance, tal como comenta Robert:

The Bastard is probably always the same, always the ‘faiseur de roman’ set on using woman in order to obtain success, an adept of combining love and the achievement of his selfishly ambitious ends<sup>51</sup>.

A situação original do Bastardo implica que necessariamente se sinta insatisfeito e que tenha que conquistar tudo na vida, visto que essa condição o priva de ser herdeiro seja do que for: nome, fortuna ou património.

---

<sup>46</sup> *Ibid*, 39.

<sup>47</sup> *Ibid*, 224.

<sup>48</sup> *Ibid*, 30.

<sup>49</sup> *Ibid*, 154.

<sup>50</sup> *Ibid*, 137.

<sup>51</sup> *Ibid*, 141-142.

Tanto no caso do Enjeitado, como no do Bastardo há, portanto, uma insatisfação que os conduz ao progresso e à busca da realização dos seus sonhos. Para o Bastardo, este progresso não é possível sem conhecer o seu passado; mantém, então, as lembranças como uma motivação negativa que lhe abre a perspectiva de mudança. Esta decisão do Bastardo pressupõe uma certa agressividade e impetuosidade, porque, para ele, o mundo terá sempre que ser vencido; essa atitude de rebeldia determina uma luta activa contra uma força, por exemplo, a sociedade ou Deus.

O Bastardo pode ser visto como um personagem que vê o passado como uma caixa negra<sup>52</sup> da qual se desmarca. Mas na maior parte das vezes é o próprio Bastardo que provoca este acidente que a hipotética caixa registou. Robert observa que este tipo de personagem está num patamar mais avançado do que o Enjeitado<sup>53</sup> mas, se escolher deixá-lo totalmente para trás, arrisca perder a parte poética e sensível, bem como quaisquer benefícios que possa daí retirar:

The Bastard can never betray the Foundling who survives within him without running the risk of a *literary* impoverishment – a loss of depth, ambiguity and poetry – and of losing at least some of the social advantages due to him.<sup>54</sup>

Todavia, Robert salvaguarda que as acções do perfil mais rigoroso de Bastardo são diferentes das do Enjeitado, o que nos permite pensar que a preferência desta autora recai sobre o personagem de tipo Bastardo:

In other words, confronting the Foundling stranded in his unrealizable dream, we have a milling crowd of Bastards who come forward one after the other to recount their wars and their love affairs, the hazards of fortune and the struggle to survive.<sup>55</sup>

Curiosamente, Robert utiliza esta mesma categoria de Bastardo na análise de personagens históricas. Com efeito, recorre ao exemplo bem-conhecido de Napoleão para demonstrar como a superação de uma frustração pode potenciar a realização do desejo de poder. Para Robert, Napoleão conseguiu transformar

---

<sup>52</sup> Agradeço a Helena Miranda esta expressão numa pergunta feita durante o Seminário de Orientação I: Projectos de Tese.

<sup>53</sup> Robert, 37.

<sup>54</sup> *Ibid*, 112.

<sup>55</sup> *Ibid*, 138.

a frustração de ser alguém insignificante em motivação para se tornar um dos maiores personagens da História e o fazedor da sua própria história, pois é alguém “capable of making his Family Romance into an instrument of of historical power has indeed the right to say: ‘What an epic, my life!’ (and might have said with more reason: What a life, my epic!)”<sup>56</sup>.

Fugir, ou esconder-se, é a última coisa que este tipo de personagem deseja – o que conta é planejar ou, pelo menos, tomar a decisão consciente de agir e, logo criar e mostrar a sua grandeza. Os seus resultados têm que ser visíveis, torna-se necessária uma mudança significativa na vida do protagonista que seja reconhecível enquanto tal por parte do mundo no qual vive<sup>57</sup>. A transformação sofrida pelo personagem, no sentido mais prosaico, pode apontar para o estatuto social e económico; porém, em minha opinião, também a tentativa de destruir o mundo, por ser para ele a maior obra de Deus, pode denotar a transformação da personagem, pois o indivíduo destruidor valoriza positivamente essa destruição, porque ela fará prova da sua capacidade e da sua vontade e assegurará a fama do seu nome.

Para Robert, a presença do Bastardo na literatura implica uma visão do mundo e da realidade que é claramente negativa; a sua necessidade de controlar o mundo e de agir contra ele pode ser vista como um equivalente de vingança, já que o protagonista tinha perdido a imagem utópica e tomado a decisão de mudar a sua vida: “The more convinced he is that fate has treated him badly, the greater his determination to make a fortune and a name for himself rapidly and to become a great man”<sup>58</sup>. Assim sendo, o Bastardo luta sempre contra o mundo que considera injusto e, tendo isso em conta, a ideia é a única coisa que tem valor, visto que o conduz a dominar a realidade.

Insisto em sublinhar a insatisfação do Bastardo. Ele experimenta um estado de nostalgia idealizada, o qual, no entanto, é muito breve, passando logo a viver em sofrimento porque, de facto, perde um ideal. O Bastardo tem o potencial de um

---

<sup>56</sup> *Ibid*, 151.

<sup>57</sup> *Ibid*, 154.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

lutador; ele não cai na contemplação de si próprio, antes procura o seu plano de vida, o qual lhe pode trazer a ilusão de alcançar a felicidade, que, todavia, permanecerá sempre inatingível.

Para o Bastardo não há nada de errado consigo mesmo, pois do seu ponto de vista toda a culpa e todos os problemas têm origem no mundo; é a situação por si diagnosticada nesse mundo que o rodeia que faz com que ele se sinta mal. E como não é capaz de reconhecer qualquer erro da sua parte, ou qualquer ligação entre as suas decisões e a situação actual, certamente nunca chegará a conceber a ideia de que precisa de diagnosticar o que estará de errado consigo para resolver estes assuntos com o mundo. E, se uma eventual terapia fosse a psicanálise freudiana, nem sequer estaria em condições de a começar, pois é preciso ter uma profunda motivação e determinação para seguir por este caminho.

De acordo com “Family Romances” de Freud, a vida adulta implicaria sempre a nostalgia pelo estado perfeito da fase da idealização dos pais, a qual pode ser considerada, como acima mencionei, como “expression of the child's longing for the happy, vanished days when his father seemed to him the noblest and strongest of men and his mother the dearest and loveliest of women”. Porém, tal como observa Freud, essa nostalgia idealizada por figuras de progenitor superlativas resulta do afastamento em relação ao seu pai no momento presente em que vive: “He is turning away from the father whom he knows today to the father in whom he believed in the earlier years of his childhood”<sup>59</sup>. Mas o Bastardo que tenta livrar-se dos laços familiares faz tudo para não deixar que esta nostalgia apareça.

Porém, o Bastardo já não é mais criança e precisa de criar a sua identidade individual e distinta de qualquer outra pessoa que o rodeie. O objectivo do Bastardo é ganhar força através da independência económica, social, até emocional, pois o conceito de amor serve-lhe apenas para subir na escala social, e a obra literária em que este tipo de personagem aparece apresenta-o quando paulatinamente ele a ganha. Assim sendo, mesmo que às vezes esteja insatisfeito, pois faz tudo para evitar

---

<sup>59</sup> “Family Romance”, 300.



sofrer, podendo até tornar-se um egoísta centrado no seu próprio bem-estar e na realização de um plano ou de uma ideia sua, esquecendo-se das outras pessoas, e levando a que o fim da história nem sempre seja feliz, ao olharmos para protagonistas de tipo Bastardo decerto que não estamos diante de um *eterno* insatisfeito<sup>60</sup>. Contudo, o desejo de melhorar a sua situação social é essencial para efectuar a mudança e realizar os seus sonhos e, potencialmente, tem capacidade para o libertar desta insatisfação.

Esta atitude face à vida, baseada no sonho de mudar o seu estatuto, pode implicar a conquista do dinheiro que lhe faltava. Para este caso, Robert toma como exemplo Rothschild, enquanto símbolo da riqueza, como fonte de inspiração para o Bastardo, salvaguardando desta vez que tais encontros entre habitantes do mundo real histórico, por um lado, e do mundo ficcional, por outro, são impossíveis: “Not that we ever witness the encounters between historical and fictional characters – Rotschild’s with Nucingen, for instance”<sup>61</sup>. O Bastardo é o tipo de personagem que precisa de deixar a sua família para realizar os seus sonhos e tornar-se alguém rico e importante, e constitui um exemplo típico de alguém que quer acima de tudo subir na vida<sup>62</sup>. Tal como no caso do Enjeitado, a sua principal motivação é agir contra o mundo, mas por outros meios – em vez de se isolar e esconder, quer dominá-lo. A tentativa de conquista do mundo faz com que a sua história gere o romance<sup>63</sup>. No entanto, o Bastardo encontra-se muitas vezes dividido por desejos antagónicos e não é capaz de escolher o seu caminho, o que pode provocar a falha do plano. Como explica Robert:

The illegitimate child, on the other hand, is better off in that he knows whom he loves and whom he hates, together with the reasons for his preferences; moreover while torn asunder in this critical situation, he nonetheless shows unequivocally how he would like to settle the conflict [...] in fact the situation is far from simple for him; he cannot really by-pass the ambiguities – indeed, he becomes entangled in them through the intervention of a further distinction, this time between love and admiration, or between sexual desires and moral aspirations; or again, and to sum up the

---

<sup>60</sup> Agradeço ao meu colega João Bray por esta sugestão no mencionado seminário.

<sup>61</sup> Robert, 163.

<sup>62</sup> *Ibid*, 29.

<sup>63</sup> *Ibid*, 141-2.

antithesis in an accepted formula, between what heart desires and the mind dictates.”<sup>64</sup>

Vemos, então, que este personagem que supostamente deveria determinar muito claramente os seus planos tem também os seus momentos de hesitação. Ele está constantemente num estado de conflito entre seus ambiciosos objectivos e os prosaicos desejos que podem ser opostos aos primeiros. E este momento decisivo da escolha é o que é mais importante: seguir o caminho do plano ou fazer “paragens” para o verificar e possivelmente reformular. Estas histórias cultivam a verosimilhança, ou seja, o atributo tão desejado segundo a descrição de Stevic (vd. secção 1.2.) para apresentar as imagens desenvolvidas e amplas das pessoas, com todas as emoções, dúvidas e experiências por elas vividas tal como se fosse na vida real.

Assim, quanto aos relacionamentos amorosos, o Bastardo reconhece neles um contributo benéfico para a realização das necessidades narcísicas<sup>65</sup> e, estrategicamente, usa mulheres para subir na vida: “Thus the illegitimate hero ‘makes’ a novel in the social climber’s sense of the term: he ‘makes it’ through women”<sup>66</sup>.

Em *Romance das Origens, Origens do Romance*, Robinson Crusoe é utilizado como exemplo de personagem Bastardo, como sendo uma personagem que está em busca do seu próprio estatuto, que abandona os pais e dá início a uma viagem que se tornará exílio. É a ilha de exílio que lhe serve de contexto e de ocasião para se tornar “rei” e criar uma sociedade que lhe agrada. O protagonista pode inicialmente ser classificado como Enjeitado, mas, no momento em que encontra Sexta-feira, torna-se pai e, ao mesmo tempo, Bastardo<sup>67</sup>, pois aquele acontecimento serve de ponto de partida para o seu crescimento. Assim, Robinson Crusoe é usado por Robert como exemplo para apresentar o desenvolvimento de um estado prévio (aqui, o Enjeitado) para um mais avançado – Bastardo. Deste modo, segundo Robert, a descrição

---

<sup>64</sup> *Ibid*, 28.

<sup>65</sup> *Ibid*, 202.

<sup>66</sup> *Ibid*, 29.

<sup>67</sup> *Ibid*, 95.

dos processos mentais de Robinson Crusoe está muito perto da descrição das fases descritas por Freud em “Family Romances”<sup>68</sup>.

Robert afirma ainda que, se o Bastardo for um artista, preferirá obras grandes, tendo em conta que tem necessidade de acção e de mudança<sup>69</sup> e, por conseguinte, na literatura fará uso de ideias reais, de partes da vida<sup>70</sup>, de tudo o que lhe apeteça, para conseguir criar uma construção viva, verdadeira e verosímil<sup>71</sup>, pois tem a capacidade para apresentar a “overall shape”<sup>72</sup> da realidade por ser um bom observador: “the Bastard, that realistic observer, witness of the world as it is and participating in its animation strives to feed his narrative on concrete plots and, if needed be, to include ‘tangible’ objects as an antidote to sanity”<sup>73</sup>.

Robert cria um critério de avaliação dos romances baseado em duas qualidades antagónicas do Bastardo e do Enjeitado, respectivamente, a extroversão e a introversão de carácter: “A novel’s greater or lesser success in achieving the balance between the Foundling’s introversion and Bastard’s relative extrovertedness might serve as a criterion when assessing its value”<sup>74</sup>. Esta necessidade de equilíbrio entre características de ambos os personagens, a meu ver, aponta para uma certa impossibilidade de encontrar estas tipologias com um contorno esquemático perfeito, pois, tal como a própria Robert menciona por diversas vezes, normalmente há alguma hibridez entre estes tipos. Robert descreve este aspecto nesta maneira:

He is Robinson Crusoe or Don Quixote depending on which of the two ways open to modernity he chooses, but he is usually a combination of the two, at times more lucid, at others bewildered, a Quixotic Robinson or a Don Quixote stranded for ever on the hopeless island where he has elected to cut himself off from the rest of the world.<sup>75</sup>

Até mesmo a própria autora vê que o esquema por ela criado é apenas um modelo que permanece perfeito num plano ideal. Mas as contaminações acontecem

---

<sup>68</sup> *Ibid*, 108.

<sup>69</sup> *Ibid*, 140.

<sup>70</sup> *Ibid*, 141.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibid*, 227.

<sup>73</sup> *Ibid*, 226.

<sup>74</sup> *Ibid*, 45.

<sup>75</sup> *Ibid*, 81.

e até podem ser desejáveis. Por exemplo, como já foi dito, não é aconselhável eliminar alguns elementos característicos do Enjeitado do perfil do Bastardo<sup>76</sup>.

Tudo isto contribui para que não seja fácil encontrar um exemplo puro de nenhum dos tipos. Ao longo desta primeira parte, tenho falado de um conjunto de traços particulares a cada um destes tipos que, do ponto de vista de uma descrição teórica, nos podem fazer perceber a distinção prática entre personagens de tipo Bastardo ou de tipo Enjeitado, para que possamos verificar mais eficazmente como a fronteira entre ambos é ténue. Ao longo da análise dos exemplos literários, na segunda parte da minha dissertação, apresentarei três protagonistas que, a uma primeira leitura, podem ser identificados como pertencendo a um ou a outro destes tipos; porém, quando sujeitos a uma análise mais profunda, deixam de poder receber uma etiqueta inequívoca no que diz respeito à respectiva tipologia, segundo a proposta de Robert.

No entanto, esta determinação prévia do perfil do protagonista ajuda o leitor a classificar as tendências possíveis do enredo e enfatiza o papel do personagem, dando-lhe o lugar de elemento principal da análise. Em consequência, algumas leituras tradicionais, pouco focadas na personagem, perdem a sua relevância, e o leitor tem a oportunidade de ver uma imagem mais completa e abrangente do protagonista. Esta mudança de dinâmica na leitura deixa o leitor compreender melhor a proveniência do protagonista, as suas motivações, e isso é o que realmente tem valor na vida dele, incluindo-se também os meios utilizados para concretizar essas motivações. Já a distinção entre Bastardo e Enjeitado facilita a classificação do mundo apresentado e o acto da leitura em si: ao mesmo tempo, deixa descobrir características que podem não ser tão óbvias e ajuda a regressar a algumas pistas de análise adequadas ao caso.

Uma coisa é certa: tendo em conta que sempre acabamos por indicar um tipo de personagem ou outro, e que cada um deles, contudo, sofre do seu tipo de niilismo

---

<sup>76</sup> *Ibid*, 112.

específico: metafísico, no caso do Enjeitado, e sofisticado, no caso do Bastardo<sup>77</sup>, não há, então, nenhuma fuga possível desta atitude perante o mundo, pois:

But one way or another the novel can no longer exist apart from the heart-break he [Foundling / Bastard] experiences - or at any rate it will no longer purport to be true unless it relates the hero's personal endeavour to cope with existence.<sup>78</sup>

5. Nesta secção, analiso algumas observações de Freud sobre Dostoiévski. Para exemplificar os casos descritos usarei dois textos de Freud que descrevem a escrita de Dostoiévski. Confrontarei o primeiro deles, “Family Romances” (vd. secção I.2) com o exemplo de personagem principal de *O Adolescente* e o segundo, “Dostoevsky and Parricide”<sup>79</sup>, com a teoria de Robert sobre a influência de biografia ou tipo de perfil de autor na obra dele. O exemplo de Arkádi, a personagem principal de *O Adolescente*, servirá como uma explicação prática de etapas pelas quais passam as crianças, e compararei as ideias destes dois textos de Freud com as de Robert.

No ensaio “Family Romances”, Freud descreve as perturbações do processo de separação de uma criança dos pais: este retrato tem muitos pontos em comum com os fenómenos que fazem parte do crescimento, aliás, um tanto lento, pois Arkádi já tem quase 20 anos da idade, do personagem criado por Dostoiévski. Para começar, Arkádi sente rivalidade sexual em relação ao pai, relativamente à atenção de Katérina, o que o aproxima da primeira fase descrita em “Family Romance”<sup>80</sup>, e, por isso, tenta libertar-se da influência do seu pai biológico, Versílov<sup>81</sup>. Logo a seguir, passa pela fase em que deseja trocar o pai por outro, considerando que Makar, o marido da mãe do rapaz, e oficialmente reconhecido como seu pai, é quase um santo, o que corresponde sensivelmente à segunda fase identificada em “Family Romances”<sup>82</sup>. Na

---

<sup>77</sup> *Ibid*, 204.

<sup>78</sup> *Ibid*, 81.

<sup>79</sup> Sigmund Freud, “Dostoyevsky and Parricide” em *Writings on Art and Literature*, 234-256, Stanford: Stanford University Press, 1997. A partir de agora esta obra é referida pelo título.

<sup>80</sup> “Family Romances”, 298.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibid*, 299.

terceira e última fase elencadas neste ensaio<sup>83</sup>, ou seja, depois de criticar os pais e de duvidar da sua proveniência na primeira, logo passa para uma segunda fase dominada por motivações eróticas e pela ambição, quando a criança percebe como funciona a procriação e se apercebe de que pode ser um Bastardo pois “*pater semper incertus est*”, e a mãe é “*certíssima*”. Então a mãe torna-se para ele o único pilar estável, como acima expliquei<sup>84</sup>. É isso o que acontece na vida do Arkádi: tenta separar-se do pai e garantir que a mãe esteja feliz, sem Versílov, o qual deve ser eliminado da vida deles. Como o facto de ter chegado a este conhecimento não lhe traz felicidade, pelo contrário, sente uma nostalgia. Então, o filho prefere projectar uma imagem do pai que vai mais ao encontro dos seus desejos e acaba por acreditar numa visão que criou em correspondência com essa sua nostalgia idealizada. É isso que acontece novamente na vida de Arkádi, quando tenta renovar o contacto com o pai biológico e compreender as motivações dele, talvez porque naquele momento já tenha percebido que, no fundo, são muito parecidos.

Relembro a aplicação destas tipologias ao autor, segundo Robert. Para ela, só o Bastardo-autor consegue descrever o Bastardo-protagonista e estas tendências reflectem-se na imagem do mundo apresentado: “(...) each novelist is compelled nonetheless to be either for reality (when Oedipal Bastard predominates); or (when Foundling has the upper hand) to deliberately create another world – which amounts to being against reality”<sup>85</sup>. Ora, a escrita de Dostoiévski caracteriza-se por ser realista, e, como se sabe, esta é uma das características do Bastardo. A análise do perfil do escritor feita por Freud prova que esta categoria, efectivamente, é aplicável ao romancista. Freud vê ligação entre a vida pessoal e a produção artística do romancista russo. É nesta conformidade que, no artigo “Dostoevsky and Parricide”, Freud analisa os *Irmãos Karmazov* à luz dos factos da vida do romancista e que classifica Dostoiévski à luz de quatro vertentes: como moralista, como pecador, como neurótico e como artista criativo<sup>86</sup>. O facto de ele se enquadrar no perfil de moralista

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Robert, 39.

<sup>86</sup> “Dostoyevsky and Parricide”, 234.

é uma resposta aos seus próprios problemas, pois era pecador e, de uma maneira tipicamente russa, respondia a erros com a tentativa de aperfeiçoamento de personalidade.

Na análise de Dostoiévski, Freud aponta a tensão gerada pela necessidade de amor e pela capacidade de amar como factor desestabilizador nos seus relacionamentos amorosos:

One at once recalls the contrast to this presented by Dostoyevsky - his great need of love and his enormous capacity for love, which is to be seen in manifestations of exaggerate kindness and caused him to love and to help where he had a right to hate and to be revengeful, as, for example, in his relations with his first wife and her lover.<sup>87</sup>

Esta atitude pode ser uma das características que o autor e os personagens por si criados têm em comum: a atitude típica do Enjeitado perante amor. Apesar disso, outras características de Arkádi e de Dostoiévski fazem com que os enquadremos na tipologia de Bastardo. A própria autora de *Romance das Origens, Origens do romance* descreve brevemente o personagem Arkádi como Bastardo<sup>88</sup>. Apesar de o mencionar apenas numa nota de rodapé, consegue tratar dos elementos autobiográficos visíveis na escrita de Dostoiévski, bem como da presença dos personagens de tipo Bastardo na sua obra. Este é o único exemplo de personagem de romance que trato nesta dissertação o qual é igualmente comentado por Robert; porém, pelo facto de a análise de Robert ser tão sucinta, não colhemos muito mais informações, além de saber que o autor se inscreve no padrão do Bastardo-escritor, no sentido estilístico e no temático<sup>89</sup>.

Na perspectiva de Freud, Fiódor Dostoiévski desejava a morte do pai e a neurose e a epilepsia de que sofreu decorreram da relação frustrada com este progenitor. Este desejo, que tanto sofrimento provocava, concretizou-se quando Fiódor tinha 18 anos e o pai foi assassinado. Na perspectiva de Freud existe uma ligação entre o parricídio em “Irmãos Karmazov” e a morte real do pai

---

<sup>87</sup> *Ibid*, 235.

<sup>88</sup> Robert, 42

<sup>89</sup> *Ibid*, 39.

de Dostoiévski<sup>90</sup>, pois este crime faz parte do desejo do romancista que assim a exprimiu e teve possibilidade de o matar desta forma.

Ora, estes obstáculos encontram a sua explicação na teoria de “Family Romance” de Freud – um rapaz tenta eliminar o pai para entrar no lugar dele, ou seja, na pele de uma pessoa que admira, mas tem medo de ser castigado, o que neste caso é medo de castração. Paralelamente, Freud observa que esta complicação é um factor que nas crianças poderá desenvolver bissexualidade e explica este assunto usando o exemplo de um rapaz que pelo medo de castração pode efeminizar-se<sup>91</sup>.

Ao mesmo tempo, Freud atribui aos mencionados ataques epilépticos o significado de prenúncio de morte. O argumento freudiano defende que já quando Dostoiévski era criança teve medo de adormecer e não acordar, “therefore begged that his burial should be postponed for five days”<sup>92</sup>. Este medo tem igualmente o significado particular de servir para identificar o doente – neste caso Dostoiévski – com uma pessoa falecida ou com alguém a quem se deseja a morte. Claramente no caso de Dostoiévski é o desejo de que o pai morra, o qual, mesmo depois de concretizado, nunca o deixa descansado. Freud descreve este problema como uma luta, a qual, mesmo vencida, não combate os medos e os demónios: “‘You wanted to kill your father in order to be your father yourself. Now you are your father, but a dead father’. (...) ‘Now your father is killing you’”<sup>93</sup>. Tendo em conta o facto de que a teoria de Robert, confessadamente, é inspirada na leitura de Freud, aceita-se que esta autora confirme a opinião de austríaco exprimindo o mesmo ponto de vista, e, por isso, mencione igualmente o desejo de Dostoiévski da morte do pai<sup>94</sup>.

Na sua análise, Freud distingue dois tipos de epilepsia, a orgânica e a afectiva. A primeira é uma patologia resultante de um disfuncionamento da mente e a segunda é classificada como neurose. Em conformidade, a epilepsia de Dostoiévski expressa

---

<sup>90</sup> “Dostoyevsky and Parroicide”, 239.

<sup>91</sup> *Ibid*, 241.

<sup>92</sup> *Ibid*, 240.

<sup>93</sup> *Ibid*, 243.

<sup>94</sup> Robert, 42.



a própria “vida mental” do romancista russo<sup>95</sup> e tem por fundamento um caso de histeria aguda<sup>96</sup>. Freud explica-o da maneira seguinte:

The ‘epileptic reaction’, as this common element may be called, is also undoubtedly at the disposal of the neurosis whose essence is to get rid by somatic means of amounts of excitation which cannot deal with psychically. Thus the epileptic attack becomes a symptom of hysteria (...). (...) distinguish between an organic and an ‘affective’ epilepsy. (...) a person who suffers from the second one is a neurotic<sup>97</sup>.

Este tipo de epilepsia é uma característica das pessoas cuja vida emocional não está suficientemente controlada. À semelhança de acto sexual, a epilepsia pode servir para descarregar estímulos<sup>98</sup>. Relativamente a esta busca do alívio, Freud observa que em grande parte dos criminosos, o super-ego exige punição<sup>99</sup>; para o mesmo fim servem os ataques de epilepsia afectiva. Consequentemente, Dostoiévski, na Sibéria, já não sofria de ataques de epilepsia por estar a ser punido noutra forma (pelo Czar, daí que a auto-punição não fosse necessária)<sup>100</sup>. Freud observa que o romancista atribuiu esta sua doença ao protagonista de *Irmãos Karmazov*: “Dmitri (...) remarkable fact that Dostoevsky has attributed to him his own illness the alleged epilepsy”<sup>101</sup>.

Parece-me interessante que Freud preste muita atenção ao vício do romancista russo em apostas<sup>102</sup>, pois este vício, como apresentarei na secção II.1, é também um problema de Arkádi. Para Freud, este vício no jogo é uma consequência da neurose da infância e de onanismo: “(...) the addiction to gambling, with the unsuccessful struggles to break the habit and the opportunities it affords for self-punishment, is a repetition of the compulsion to masturbate”<sup>103</sup>. Freud considera que a epilepsia e as apostas desempenham o mesmo papel. Assim, as apostas funcionam como uma

---

<sup>95</sup> “Dostoyevsky and Parricide”, 238.

<sup>96</sup> *Ibid*, 237.

<sup>97</sup> *Ibid*, 238.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibid*, 245.

<sup>100</sup> *Ibid*, 244.

<sup>101</sup> *Ibid*, 247.

<sup>102</sup> *Ibid*, 248.

<sup>103</sup> *Ibid*, 252.

auto-punição, a par da epilepsia,<sup>104</sup> e como substituição da auto-satisfação erótica, com o onanismo a ser substituído pelo jogo<sup>105</sup>.

Esta tendência para atribuir as suas próprias fraquezas e desejos às personagens que cria nos seus romances parece ser típica em Dostoiévski. Os exemplos de Arkádi e de Dimitri, bem como o parricídio que determina o enredo de *Irmãos Karmazov*, constituem bons exemplos para confirmar a teoria de Robert quando esta propõe uma ligação entre a biografia do autor e a criação literária e, para esse efeito, utiliza a teoria de Freud para desenvolver a sua, ao mesmo tempo que a confirma. Ambos os textos confirmam reciprocamente os argumentos contidos em cada um deles e ganham maior solidez. À luz da teoria robertiana, que defende que a personalidade do autor influencia directamente o seu estilo da escrita, o artigo “Dostoevsky and Parricide” e a relação entre a difícil experiência de romancista com a escrita tornam-se mais claros.

---

<sup>104</sup> *Ibid*, 249.

<sup>105</sup> *Ibid*, 251.

## CAPÍTULO II – ARKÁDI, WINSTON E CAIM

Os três protagonistas que analisarei serão Arkádi de *O Adolescente* de F. Dostoiévski, Winston de *1984* de G. Orwell, e a personagem que dá o título a *Caim* de J. Saramago. O primeiro corresponde ao tipo de Bastardo que Robert caracteriza na sua teoria; o segundo, a meu ver, inscreve-se plenamente no padrão do Enjeitado; e o último, Caim, inscreve-se na categoria de Bastardo.

1. Arkádi Makárovitch, o narrador e protagonista de *O Adolescente* de Fiódor Dostoiévski (1875), apresenta-se desde logo como Bastardo: “Sou simplesmente Dolgorúki, filho bastardo do meu amo, senhor Versílov”<sup>106</sup>. Esta condição influencia-o principalmente em relação a si próprio e determina a sua posição na conservadora sociedade russa do século XIX, e, paralelamente, faz com que o protagonista corresponda à personagem de tipo Bastardo de acordo com a tipologia de Robert. A mãe do jovem, Sofia Andreevna, chamada sempre pelo diminutivo Sonia, era casada com Makar Ivanov Dolgoruki e ambos serviam na fazenda da família de André Petrovitch Versílov. O casamento deles foi arranjado “um quarto de hora antes do último suspiro”<sup>107</sup> do pai da jovem pelo pai quando a futura noiva tinha doze anos. E parece que para ambos os cônjuges este relacionamento tornou-se algo tão adquirido que já não provoca emoções. Até chamaram a Sónia, que já tinha 18 anos, apesar de parecer estar contente, “fria como um peixe”<sup>108</sup> em relação ao seu próprio casamento com o homem de cinquenta anos. Meio ano depois, a rapariga conheceu então Versílov e começaram uma relação. Mas o casamento com Makar, que se tornara peregrino, oficialmente, só acabou no momento da morte deste.

Sendo filho de Versílov, mas tendo o nome de Makar, Arkádi sente-se filho de ninguém. Também por causa do seu apelido é sempre questionado por ser

---

<sup>106</sup> Fiódor Dostoiévski, *O Adolescente*, Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 12. Doravante esta obra é referida pelo título.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 14.

da família dos príncipes, o que tem que negar claramente com vergonha de ser não só filho de um servo, mas também filho bastardo. Do ponto de vista económico, os pais cuidam dele e tem oportunidade de receber uma formação escolar que decide recusar, por causa da sua *ideia*, a qual se torna a sua única motivação e objectivo na vida. Nas palavras de Arkádi, a ideia revela-se como uma força esmagadora que impossibilita o contacto com a realidade:

É assim mesmo que quero exprimir-me: “mergulhar na minha ideia”, uma vez que esta expressão pode definir quase toda a minha linda ideia, aquilo para que vivo no mundo. (...) Na solidão da minha longa e sonhadora vida moscovita, desde então, não mais me abandonou, nem por só um instante, talvez. Absorveu toda a minha vida.<sup>109</sup>

Mas esta ideia constitui um elemento típico do personagem de tipo Bastardo, o qual precisa de melhorar visivelmente a sua posição, e não surgiu do nada: o facto de ele vir de uma “família casual” dá-lhe a liberdade de se tornar quem ele quiser, tal como Robert comentou nestas palavras: “what Dostoevsky called an ‘accidental family’ where everything conspires to enable the hero to create his own life unfettered and to be able to transgress and transcend human laws”<sup>110</sup>. Só por via desta condição familiar, o protagonista tem determinação suficiente para ser capaz de chegar à conclusão de que este tipo de revolta é importante, já que alguém que nunca nada teve não tem nada a perder.

Sendo-lhe negada a atenção dos pais, que apenas se ocupavam da sua formação e nunca o chegaram a conhecer nem ele a eles, no início do romance, este adolescente ainda não conseguiu passar por todas as fases que em condições normais as crianças percorrem na infância. Esta questão, já explicada na secção I.5., mostra quão imaturo é este personagem e qual o grau de necessidade de desenvolvimento pessoal para atingir o estágio normal para a sua idade. Apesar disso, tal como presumivelmente acontece a quem é jovem e imaturo, o rapaz considera-se importante e quer reorganizar o mundo ao seu gosto.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>110</sup> Robert, 166.

Analisando este personagem à luz da teoria de Robert sobre personagens de tipo Bastardo é de sublinhar a vertente que mostra como ele se confronta com o mundo. Arkádi tem um plano da vida que é sempre designado como a mencionada *ideia*. Esta é uma palavra-chave do romance e marca todo o percurso e desenvolvimento do protagonista e determina todas as suas motivações. Arkádi planeia conquistar independência económica e emocional, tornar-se muito rico, “tão rico como Rothschild”<sup>111</sup> e manter-se solitário, pois como ele diz: “a solidão é essencial: eu sempre detestei, até ao último momento, quaisquer contactos e quaisquer associações com os outros”<sup>112</sup>. Assim, através desta posição de superioridade, espera conseguir vingar-se das injustiças que o mundo lhe impôs. Para realizar este plano, Arkádi recusa a educação, a literatura<sup>113</sup> e os contactos sociais para não arriscar ser influenciado e, eventualmente, esquecer-se da sua *ideia* que, repito, é o único elemento que se mantém estável na vida dele. O adolescente manifesta-se sempre muito confiante na sua própria ideia e esta confiança é proporcional à arrogância com que se opõe a toda a literatura e a todas as opiniões ou pontos de vista que pode chegar a saber.

A estratégia de se manter solitário pode ser vista como uma característica mais ao estilo de Enjeitado, o qual tem tendência para criar a sua independência em solidão, procurando viver no mundo por si criado, fora daquele onde se encontra inserido. Mas esta característica não pode dominar todas as leituras de protagonistas cujo perfil demonstre terem inclinações para serem mais introvertidos e, em simultâneo, não pode ser vista como exclusivamente determinante para a classificação do tipo de personagem. Pois não é esta especificidade que faz a diferença. O que é fundamental é o objectivo do personagem: dominar o mundo ou construir a sua realidade alternativa, e o modo como age para o obter.

Se Arkádi for esquematicamente classificado como Bastardo deveria considerar o amor como um dos meios possíveis para atingir os seus objectivos.

---

<sup>111</sup> *O Adolescente*, 82.

<sup>112</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 39.

No entanto, o amor não está previsto no plano de Arkádi, sendo antes visto como um factor perturbador. Esta atitude pode até ter origem na imagem negativa da relação dos pais, mas não o deixa acreditar no amor romântico, pois o filho vê-se como fruto de impulsos primitivos:

Born by chance as the result of his father – rotten to the core – having copulated with his bestial mother, the child is, from the day of his birth, the object of irreparable injustice he can only avenge by radically refuting the course of events which constitute in themselves a limitation of his individuality.<sup>114</sup>

Parece-me que esta descrição de Robert corresponde perfeitamente à lógica de pensamento deste adolescente, que não percebe a razão pela qual existe aquele relacionamento entre os pais e, paralelamente, rejeita qualquer tipo de relação entre homens e mulheres:

(...) sempre tive grande vontade, porém, de saber por que razão pôde acontecer aquilo entre eles. Quanto a mim, odiava e continuo a odiar, ao longo de toda a minha vida, todas estas porcarias.<sup>115</sup>

Esta atitude negativa reflecte-se também na admiração por Makar, um peregrino que provavelmente não se ocupa de problemas em torno da vida sexual e de todas as consequências, constituindo assim para Arkádi, o ideal de homem. O outro sinal da atitude de Arkádi é a crítica feita às mulheres na conversa com o velho príncipe Sokólski quando diz explicitamente: “Não gosto das mulheres por serem grosseiras, por não serem independentes, por usarem vestidos indecentes!”<sup>116</sup>. E noutro lugar do relato das suas memórias Arkádi escreve:

É verdade, de resto, que não conheço as mulheres, nem quero conhecer, uma vez que as hei-de desdenhar toda a vida, dei essa palavra a mim próprio. Porém, sei com toda a certeza que há mulheres que, num instante, seduzem com a sua beleza, ou com outras coisas, elas é que sabem (...). Apesar de não saber nada delas, estou convicto do que afirmo, pois se assim não fosse seria necessário reduzir todas as mulheres à categoria de meros animais domésticos e tê-las ao lado somente nestas condições; talvez haja muitos homens que desejariam que assim fosse.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Robert, 204.

<sup>115</sup> *O Adolescente*, 14.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>117</sup> *Ibid.* 15.

Do meu ponto de vista, esta tática típica de Bastardo é uma medida de auto-protecção, já que da descrição de Robert percebemos que ele não é capaz de acreditar em contos de fadas sobre princesas e príncipes encantados, pois toda a existência dele provém de um acto sexual que tem mais a ver com desejos bestiais do que com o conceito de amor romântico. Logo, ele sente este tipo de emoções como demasiado perigosas para si, já que a sua ideia é em si mesma frágil e tem de ser protegida. Mesmo assim, apaixona-se por Katérina Nikoláevna, filha do velho príncipe Sokólski, a qual mantém uma complicada relação emocional com Versílov<sup>118</sup>, o que, como mencionei, provoca ciúmes e rivalidade entre o pai e o filho:

–Ele é-lhe muito querido?

– É, embora não no sentido em que ele o desejaria e em que o senhor está a pensar ao fazer-me a pergunta.<sup>119</sup>

Neste diálogo entre Katérina, a mulher mais velha, e Arkádi, Dostoiévski conseguiu ilustrar toda a tensão desse triângulo amoroso, repleto de emoções difíceis, paixão, gostos pessoais de nível diferente, e impossibilitado de alimentar qualquer esperança de realização.

Tendo estes dois factores em conta, Arkádi não é capaz de agir como Bastardo no sentido mais rigoroso, pois tem demasiado a perder – ou seja, como a *ideia* se tornou tudo na vida dele, perdê-la significaria perder qualquer sentido da vida. Consequentemente, não está plenamente de acordo com a característica do Bastardo o facto de este personagem de Dostoiévski procurar a força na solidão, independentemente de qualquer outra pessoa, seja mulher, seja homem, seja amante, seja amigo. Mas é esta profunda desilusão com os pais e amigos que o leva à crítica e à busca de algo superior às relações entre as pessoas.

Arkádi é imaturo e a sua *ideia* serve mais como uma explicação do capricho de se opor ao mundo e de querer dominá-lo. Na verdade, Arkádi é pouco profundo e as suas opiniões ainda são muito instáveis, aproximando-se, neste aspecto, do modo como Robert descreve dúvidas típicas de Bastardo:

---

<sup>118</sup> *Ibid.* 510.

<sup>119</sup> *Ibid.* 452.

But in fact the situation is far from simple for him; he cannot really by-pass the ambiguities – indeed, he becomes entangled in them through the intervention of a further distinction, this time between love and admiration, or between sexual desires and moral aspirations; or again, and to sum up the antithesis in an accepted formula, between what heart desires and the mind dictates.<sup>120</sup>

E assim, o adolescente quer viver sozinho para desenvolver a *ideia*, mas, por outro lado, procura amigos; deseja poupar dinheiro para se tornar Rotschild<sup>121</sup>, mas começa o jogar na roleta; tenta evitar mulheres, mas apaixona-se de maneira imprudente. Com tudo isto, a *ideia* fica temporariamente suspensa. Arkádi continua a acreditar nela, mas, de momento, não consegue realizá-la. Por outro lado, sem esta *ideia*, o protagonista não seria capaz de iniciar as mudanças na sua vida e de se fazer ao caminho, o que, afinal, é necessário para dar forma a todo o enredo e para consolidar Arkádi como personagem de tipo Bastardo.

2. Quanto a Winston, protagonista de *1984* de George Orwell, romance de 1949, o seu perfil enquadra-se no do Enjeitado. Perdeu toda a família, pois os seus pais e a sua irmã mais nova “desapareceram” o que, no mundo de Oceânia, país que está constantemente em guerra com um dos dois países-vizinhos, a Lestásia ou a Eurásia, significa que “deviam ter sido tragados numa das primeiras grandes purgas dos anos cinquenta”<sup>122</sup>. No seguimento desse desaparecimento, o rapaz foi levado para um orfanato público e criado de acordo com as regras do Estado. Com este tipo de educação, seria de esperar que se sentisse um cidadão perfeito a viver num mundo perfeito. Mas o protagonista lembra-se de demasiado factos e de detalhes da sua vida anterior e, assim, não consegue assimilar a sociedade criada segundo as novas regras de Partido. Todavia, esse mundo assim refundado não percebeu as qualidades de Winston, filho de outra época, o que certamente é ainda mais doloroso para alguém que espera que a sociedade seja o único simulacro de família.

---

<sup>120</sup> Robert, 28.

<sup>121</sup> *O Adolescente*, 243.

<sup>122</sup> George Orwell, *1984*, Lisboa: Antígona, 2015, 32. Doravante a tradução portuguesa é referida pelo título.



Acontece que Winston tem memórias da sua vida antes do pleno exercício da onipotência do Estado, e essa é uma das recordações que o tornam consciente das mentiras do sistema, por exemplo, relativamente a alianças políticas: “O Partido afirmava que a Oceânia nunca estivera aliada à Eurásia. Ele, Winston Smith, sabia que a Oceânia estivera aliada à Eurásia havia pouco mais de quatro anos”<sup>123</sup>; e também no que diz respeito ao progresso tecnológico: “Não correspondia à verdade, por exemplo, ao contrário do que se afirmava nos livros de história do partido, que este tivesse inventado o avião”<sup>124</sup>. Este conhecimento de Winston de uma realidade anterior fá-lo sentir-se especial e acentuadamente diferente de quem o rodeia. Winston não percebe como é que os outros não são capazes de decifrar as mentiras que ele contribui para produzir, enquanto funcionário do Ministério da Verdade (*Minivero* em novilíngua). Além disso, Winston sofre por viver sem emoções verdadeiras, por não ter o carinho da família, por não sentir o sabor da comida autêntica. Não é capaz de aceitar a realidade e, por isso, tem necessidade de reconstruir os factos no seu diário e de passar pelos bairros dos proletários<sup>125</sup> que o deixam fascinado e na expectativa de serem a única força capaz de destruir o Partido, como explicitamente o próprio afirma: “Se alguma esperança resta, escreveu Winston, está nos proles”<sup>126</sup>.

Ora, neste romance de Orwell o sistema socio-político ocupa o lugar da educação, e os contextos em que os cidadãos vivem pretendem ocupar o lugar vazio do contexto familiar – em consequência da política do Partido. Mas como a educação é posta em prática como doutrinação, os afectos e as relações afectivas, idealmente, acabarão por ser substituídas por deveres do cidadão.

O objectivo da doutrinação do Estado é inculcar o amor ao partido, a aceitação das horríveis condições da vida e a completa obediência. Possuir um elevado coeficiente de inteligência coloca o cidadão em risco, tal como observa Winston, quando profetiza o futuro do seu amigo filólogo: “Um dia destes, pensou Winston com

---

<sup>123</sup> *Ibid*, 38.

<sup>124</sup> *Ibid*, 39.

<sup>125</sup> *Ibid*, 88.

<sup>126</sup> *Ibid*, 73.

súbita e profunda convicção, Syme vai ser vaporizado. É demasiado inteligente. Vê as coisas com excessiva lucidez e fala com excessiva franqueza. O Partido não gosta de gente assim"<sup>127</sup>.

Numa sociedade organizada de forma a que o cidadão não pense, o diário, a escrita e a utilização livre de palavras constituem crimes maiores e, nesta sociedade em que se pretende limitar os usos da linguagem, a literatura é o maior perigo. Na realidade inventada<sup>128</sup> de anti-utopia, a educação dada é uma negação da formação. Um cidadão perfeito não terá que fazer perguntas, limita-se a obedecer às regras de vida promovidas pelo partido: trabalho, *Dois Minutos do Ódio*, acontecimentos contra os inimigos, comida sem sabor e álcool de má qualidade<sup>129</sup>.

O romance de Orwell, pela popularidade que ganhou, tem sido lido e interpretado de diferentes maneiras, como nos diz Bernard Crick:

It has been read as deterministic prophecy, as a conditional projection, as a humanistic satire of events, as religious allegory, as nihilistic misanthropy, as a total rejection of socialism, and as a libertarian-socialist—almost anarchist—protest against totalitarian tendencies both in his own and in any other society.<sup>130</sup>

Este leque de perspectivas possíveis de leitura pode contribuir para simplificar a classificação do romance, reduzindo-o à divulgação de uma mensagem de conteúdo político. Contudo, com uma leitura deste tipo não se consideram relevantes outros motivos presentes no enredo e perde-se uma parte significativa das múltiplas mensagens<sup>131</sup> que aí estão presentes.

Por esta razão proponho neste meu trabalho uma outra óptica: centrar a atenção do leitor no protagonista, através de uma leitura baseada na análise de Robert. Penso que esta perspectiva dá maior relevo à acção e à inacção

---

<sup>127</sup> *Ibid*, 57.

<sup>128</sup> Robert, 39.

<sup>129</sup> Orwell, 52.

<sup>130</sup> Bernard Crick, "Introduction" in George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Oxford: Clarendon Press, 1984, 4. A partir de agora esta obra é referida pelo título.

<sup>131</sup> Bernard Crick, "*Nineteen Eighty-Four*: context and controversy" in John Rodden (ed.), *The Cambridge Companion to George Orwell*, New York: Cambridge University Press, 2012, 148. A partir de agora este capítulo é referido pelo nome do autor.

da personagem principal e leva o leitor a relevar a interacção entre o protagonista e as dúvidas que este enfrenta, não deixando de dar atenção à sociedade de endoutrinação em que ele vive.

A Winston, poder-se-iam aplicar as palavras com que Robert se refere a Dom Quixote, pois à semelhança do cavaleiro da triste figura a vida de Winston surge-lhe como um vazio:

He is not really cut out for action of any kind. He possesses none of the attributes that make a hero interesting, nor is his life story worth telling: free from any notable vice or virtue.<sup>132</sup>

Apesar de o protagonista se sentir alguém especial, a vida dele realmente não tem nenhuma característica peculiar. Mesmo assim, desde o início, Orwell sabia que ia construir esta narrativa tendo o protagonista na posição central. De facto, o autor intitulou o primeiro rascunho do romance *The Last Man in Europe*<sup>133</sup>, e até ao último momento não sabia que título escolher – se este, se *Nineteen Eighty-Four*<sup>134</sup>. Na introdução à edição deste romance publicada em 1984, Bernard Crick sugere que se considere por um momento este romance como uma narrativa sobre um homem a tentar lutar contra o despotismo<sup>135</sup>. Esta proposta tira do leitor o peso da necessidade de seguir uma eventual linha de interpretação única, verdadeira e aprovada que dê maior destaque à dimensão social e crie espaço para a teoria de Robert. Ao tomar esta posição crítica e de combate, o personagem de Winston revela-se com maior fundamento como fazedor de romance, o que, recorde-se, é a característica comum das personagens de tipo Enjeitado e de tipo Bastardo.

Considerando agora a personagem Winston como factor estruturante de toda a narrativa e, tendo em conta que, na minha perspectiva, ele se enquadra no perfil de Enjeitado, observemos o individualismo bem marcado deste personagem, o qual pode ser visto como uma consequência da ausência de família a que Winston foi votado, em particular, devido à falta de qualquer apoio familiar, pois Winston

---

<sup>132</sup> Robert, 118.

<sup>133</sup> Crick, 150.

<sup>134</sup> "Introduction", in *Nineteen Eighty-Four*, 19.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 11.

apresenta-se como alguém que, não contando com a amante – Julia, e O’Brien – membro do Partido Interno que aos olhos de Winston se revela como adversário do sistema, Winston não tem ninguém em quem possa confiar, nem ascendentes, nem descendentes, nem irmãos<sup>136</sup>. O facto de o protagonista confiar nestas duas pessoas, especialmente em O’Brien, que pode ser considerado como “real big brother”<sup>137</sup>, prova que no fundo ele tem necessidade de criar alguma relação para preencher a ausência de família que tanto o marca.

Em consequência desta solidão, o protagonista toma a decisão de criar a sua realidade alternativa através do cultivo de uma individualidade própria<sup>138</sup>, o que pode ser visto como um elemento que contradiz a ideia de rebeldia: “On one level Winston attempts to resist by activism, by rebellion, seeking out the enemies of the regime; but on another level he simply struggles to maintain his individuality”<sup>139</sup>. Mas só desta maneira este Enjeitado é capaz de materializar a necessidade de procurar o seu ideal. Este concretiza-se na oposição que faz ao sistema, o que tem como preço a exclusão da sociedade:

Se és homem, Winston, serás o último. A tua raça extinguiu-se; somos nós os herdeiros. Já percebeste que estás *sozinho*? Fora da História, inexistente.—A expressão de O’Brien mudou, e disse asperamente: — Consideras-te moralmente superior a nós, com as nossas mentiras e a nossa crueldade?<sup>140</sup>

Como Winston sabe perfeitamente, cada manifestação de resistência contra o Partido provoca “vaporização”, i.e. o desaparecimento em sentido literal e no sentido histórico de todos documentos e registos de uma pessoa, que vive apenas para servir o Estado, para o trabalho e a realização dos objectivos do sistema:

- O Grande Irmão existe?
- Claro que existe. O Partido existe. O Grande Irmão é a encarnação do Partido.
- Mas existe na mesma maneira que eu existo?
- Tu não existes—disse O’Brien.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, 81.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>139</sup> Crick, 150.

<sup>140</sup> 1984, 271.

<sup>141</sup> *Ibid.*, 261.

Da frustração que o protagonista sente por estar consciente de não valer nada no mundo nasce um sentimento que Robert designa por “a onnipotência do desejo e o desejo de onnipotência”<sup>142</sup>. Assim, no seu diário, Winston cria uma realidade paralela – intelectual e crítica, que não precisa de ser vista por ninguém, e o Enjeitado desenvolve-se na dimensão interior e dentro do seu isolamento, num processo idêntico ao caracterizado por Robert:

(...) whereas the visionary, bewitched by his visions and transformations, creating in isolation and against reality a dream world unrelated to experience, is unquestionably at the development stage of the Foundling, imprisoned in the pre-Oedipal universe whose only law is still the omnipotence of thought.<sup>143</sup>

O pensamento e o acto de pensar são tidos como a única coisa da qual efectivamente o cidadão de 1984 é proprietário: “nada (...), excepto os poucos centímetros cúbicos no interior do nosso crânio”<sup>144</sup>. Não se tem amigos, nem amantes, nem cônjuge de quem se possa gostar, nem comida ou bebida que se possa preferir a outra. A única coisa que então resta é formar uma opinião.

Em consequência desta situação, Winston torna-se duplamente escritor: em sentido profissional e amador. No *Minivero*, reescreve a versão oficial da História, mudando as revistas, jornais, panfletos, i.e. qualquer texto à excepção de literatura de ficção, que, por sua vez, é produzida por máquinas. E quando volta para casa relata estas mentiras no seu diário. Ora, assim sendo, o protagonista está constantemente a trabalhar na escrita de algum conteúdo; pode ser verdadeiro ou falso, mas é sempre algo que corresponde à realidade observada e/ou a uma imitação do passado. Esta observação tem sido reiterada por outros estudiosos de Orwell, tal como John Bowen:

So it's also a novel about novel writing, so Winston in one way doesn't seem a very important figure, but in another way he is, and in some ways he's a novelist himself, a bit like Orwell. So what he specialises in is inventing things, inventing the past, re-

---

<sup>142</sup> Robert, 119.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>144</sup> 1984, 30.

writing the past. And when we read about Winston's work, we get a sense of how important writing is to the whole story.<sup>145</sup>

A actividade de escrita que faz parte do trabalho no Ministério da Verdade pode ser vista como típica do Enjeitado. Robert define este tipo de protagonista como “the advocate of pure style, its beauty unrelated to what it says, like the bare wall of an ancient, ruined temple”<sup>146</sup>. Ora, as tarefas de Winston consistem em reescrever a história ou em imaginar episódios na base da política actual do Estado. Winston Smith é capaz de fazer tudo para que a versão dele e não a dos colegas de trabalho se torne a oficial. No fundo, o que lhe interessa é criar algo que seja só dele, que seja original e visto como bom:

O camarada Ogilvy, cuja existência nem se imaginara uma hora antes, surgia afinal como uma realidade. Chocou-o poder criar homens mortos, mas não vivos. O camarada Ogilvy, que nunca existira no presente, existira agora no passado, e quando o acto de falsificação estivesse esquecido, existiria tão autenticamente, e com as mesmas provas documentais, como Carlos Magno ou Júlio César.<sup>147</sup>

Esta satisfação de criar algo desde o início, algo que seja uma construção elaborada e que corresponda plenamente aos requisitos de propaganda, é a única que o protagonista tem na vida:

O maior prazer que Winston tinha na vida era o seu trabalho. Grande parte dele seria rotineiro e enfadonho, mas surgiram também por vezes tarefas tão difíceis e tão complexas que uma pessoa podia perder-se nelas como nos abismos de um problema matemático – falsificações delicadas (...).<sup>148</sup>

Apesar de as inclinações artísticas do protagonista, o facto de encontrar um prazer tão significativo no trabalho, já que nada pode esperar nem de experiências gastronómicas nem culturais, advém igualmente da falta de um relacionamento social capaz de gerar amizades e que possa ser gratificante: “Hoje em dia ninguém tinha

---

<sup>145</sup> “George Orwell’s Nineteen Eighty-Four”, The British Library, consult. 25.01.2017, [http://www.bl.uk/20th-century-literature/videos/george-orwells-nineteen-eighty-four\\_2:35](http://www.bl.uk/20th-century-literature/videos/george-orwells-nineteen-eighty-four_2:35). A partir de agora este vídeo é referido pelo título.

<sup>146</sup> Robert, 226.

<sup>147</sup> 1984, 51.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 47.

amigos, apenas camaradas: mas havia alguns camaradas cujo convívio era mais agradável do que o de outros”<sup>149</sup>.

Enquanto protagonista do qual seguimos o percurso, Winston é Enjeitado. Mas ao assumir-se como um descritor do mundo em que vive, ao ganhar e materializar uma consciência crítica sobre esse mundo, ele está a assumir atitudes típicas do Bastardo:

“(...) that realistic observer, witness of the world as it is and participating in its animation strives to feed his narrative on concrete plots and, if needed be, to include ‘tangible’ objects as an antidote to sanity”<sup>150</sup>.

A escrita do diário difere significativamente da escrita profissional. Esta já não é bem trabalhada e aperfeiçoada em cada frase. No seu diário, Winston escreve influenciado por emoções, por isso, nestes textos encontram-se muitos erros e gralhas, com o autor muitas vezes a escrever usando a técnica de fluxo de consciência, sem auto-censura: “vãome matar não me importo vãome matar com um tiro na nuca não me importo abaixo o grande irmão”<sup>151</sup>.

Talvez esta característica da escrita de diário, porque difere de maneira significativa do perfil de Enjeitado, o qual, por regra, pode ser considerado como tendo auto-controlo, seja o factor que crie maior tensão na narrativa de Orwell, exactamente através dessa combinação de dois perfis de personagem numa única.

Na minha perspectiva o estilo realista, tipicamente associado ao personagem de tipo Bastardo, serve de resposta tanto às mentiras que o protagonista cria no seu trabalho, como ao regime, que exige uma “capacidade de albergar no espírito simultaneamente duas convicções contraditórias, aceitando-as a ambas”<sup>152</sup>; em suma, usando uma palavra do romance é um caso de: *duplopensar*.

À semelhança de Dom Quixote que existe apenas por “suicídio” metafórico do seu criador, o início da escrita do diário de Winston Smith pode ser visto como

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>150</sup> Robert, 226.

<sup>151</sup> 1984, 23.

<sup>152</sup> *Ibid.*, 215.

o suicídio verdadeiro deste protagonista. Ele sabe que cometer “pensacrime” é como uma sentença da morte<sup>153</sup>. Sendo funcionário do partido, tem consciência do risco, das consequências deste acto e da derrota inevitável. E esta última está de acordo com a tendência do Enjeitado para o niilismo<sup>154</sup>, no perfil criado por Robert.

Não obstante, começa a escrever um diário, na tentativa de contornar essa vida de rotina e de viver de uma maneira o mais intensa possível. Assim, faz tudo para sentir, para se destacar, mesmo que seja apenas aos seus próprios olhos, da sociedade dos ignorantes, dos que meramente aceitam a vida concebida pelos outros.

Este comportamento de Winston enquadra-se na descrição de herói mitológico elaborada por Bruno Bettelheim:

Whatever strange events the fairy tale hero experiences, they do not make him superhuman, as is true for the mythical hero. (...) The fairy tale, by contrast, makes clear that it tells about everyman, people very much like us.<sup>155</sup>

Apesar de não ter nenhuma característica sobrenatural, Winston, como já mencionei, reconhece a sua originalidade e sente-se especial na sociedade e, por escolha própria, não entra na categoria de *everyman* - esta é a primeira característica dele como o protagonista que tem traços de herói mitológico.

A narrativa do mito e do conto de fadas tem um ponto em comum: a linguagem dos símbolos que representam o inconsciente mas que apelam ao mesmo tempo ao consciente e inconsciente<sup>156</sup>.- Porém, este ponto caracteriza-se também por exibir diferenças, sendo a fatalidade uma delas, pois nos contos de fadas “the fate of these heroes convinces the child that, like them, he may feel outcast and abandoned in the world, groping in the dark, but, like them, in the course of his life he will be guided step by step, and given help when it is needed”<sup>157</sup>. Esta perspectiva é claramente positiva e portadora de um optimismo que tranquiliza o leitor e lhe dá a esperança de conseguir ultrapassar os momentos difíceis. Contudo, não é esta a visão do mundo

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>154</sup> Robert, 204.

<sup>155</sup> Bettelheim, 40.

<sup>156</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 11.



em 1984. Todavia, o mito apresenta a visão negativa<sup>158</sup> e esta corresponde ao mundo de Winston. Apesar da imagem pessimista apresentada, o mito desempenha um papel importante de desenvolvimento da ética do leitor:

Mythical heroes offer excellent images for the development of the superego, but the demands they embody are so rigorous as to discourage the child in his fledgling strivings to achieve personality integration. While the mythical hero experiences a transfiguration into eternal life in heaven, the central figure of the fairy tale lives happily ever after on the earth, right among the rest of us.<sup>159</sup>

Este é o terceiro elemento que 1984 e narrativas mitológicas têm em comum: influenciar o leitor ao mostrar o exemplo de um protagonista que não sendo guiado pelo oportunismo escolhe o seu próprio caminho. Esta atitude de Winston dá lugar a que, à semelhança de herói mitológico<sup>160</sup>, ele passe por um sofrimento patético<sup>161</sup> para tentar lutar pelo bem de outros. Com efeito, Smith acha que o seu diário pode ter leitores no futuro e a eles destina a sua escrita:

Ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre, em que os homens sejam diferentes uns dos outros e não vivam sozinhos – a um tempo em que a verdade exista e o que for feito não possa ser desfeito:  
Da era da uniformidade, da era da solidão, da era de Grande Irmão, da era de duplopensar – eu vos saúdo!<sup>162</sup>

O protagonista dirige-lhes esta mensagem, mas sem ter a certeza de que os potenciais leitores possam vir a saber o que é liberdade, sensibilidade e verdade<sup>163</sup>, pois estes são valores que ele herdou do passado, e desconhece se os seus futuros leitores poderão alguma vez saber o que isso é.

Esta sua atitude permite pensar que este desejo e esta acção são também os do próprio Orwell, o que vai ao encontro da teoria de Robert em relação à designação do autor, quando em paralelo com os protagonistas os classifica em Bastardos e Enjeitados. Neste caso, estamos diante de dois Enjeitados que são ambos autores: Orwell, de 1984, e Winston, do seu próprio diário.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>160</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>161</sup> Robert, 49-50.

<sup>162</sup> 1984, 31.

<sup>163</sup> "Introduction", in *Nineteen Eighty-Four*, 28.

Todavia, no âmbito do que Robert define como personagem de tipo Enjeitado, o traço de carácter de Winston que mais o afasta deste perfil é a sua atitude perante o amor. O Enjeitado, segundo Robert, considera o amor como um risco e evita-o. Citemos Robert quando fala da diferença de atitude diante do amor entre o Bastardo e o Enjeitado:

Already the problem of love involves two responses: the Bastard's (...) and the Foundling's for whom the lover's ecstasy only stresses the outrageousness of human existence – to be cast by chance into the world – and no less monstrous difference between the sexes which leads to a grotesque union ('because one is male and another one is female!'). In other words (...) the Foundling, humiliated by the fact of being born and by the manner on which he was born, can only see as an intolerable loss (...).<sup>164</sup>

Contudo, o Bastardo vê o amor como uma possibilidade de crescer e de ganhar força para realizar os seus objectivos<sup>165</sup>, e esta é realmente a atitude de Winston, que começa a escrever e logo se envolve num relacionamento com Julia acabando por se apaixonar por ela. Esta relação nasce da frustração sexual, problema comum naquela sociedade<sup>166</sup>, e, por isso, num primeiro impulso Winston quis violá-la<sup>167</sup> durante *Dois Minutos de Ódio* e, assim, castigá-la por ser bonita e, sendo ela membro de Liga Anti-Sexual, por ser supostamente assexual, surge ainda mais indisponível do que outras mulheres para que ele possa criar um relacionamento de qualquer tipo.

Quando a compara com a sua ex-mulher, Smith fica impressionado com a atitude desta rapariga que é tão diferente. A ex-mulher, em conformidade com a ordenação político-social do Estado, achava que o sexo cumpre apenas a função de criar novos membros do partido: “Tinha dois nomes para aquilo. Um, «fazer um bebé», o outro, «o nosso dever para com o Partido»”<sup>168</sup>. Julia, pelo contrário, teve muitos homens<sup>169</sup>, o que significava que agia contra a política de Oceânia, contra as regras e de forma a enfraquecer os próprios membros do partido<sup>170</sup>, já que “o crime

---

<sup>164</sup> Robert, 202.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> “Introduction”, in *Nineteen Eighty-Four*, 25.

<sup>167</sup> 1984, 19.

<sup>168</sup> *Ibid.*, 71.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 129.

imperdoável residia na promiscuidade entre militantes do Partido. Mas (...) ninguém conseguia imaginar como tal coisa pudesse realmente acontecer”<sup>171</sup>.

Contudo, como observa Crick, “that Julia really loves him is shown in the story to have been a mistake on Winston’s part”<sup>172</sup>. Contudo, existem muitas diferenças entre os protagonistas, e a mulher revela-se muito mais simples nas intenções; quando Winston lê o livro de Emmanuel Goldstein, ela adormece<sup>173</sup>. A luta intelectual que este Enjeitado tenta realizar é muito mais do que a actividade sexual que serve apenas para o prazer, e que é mal vista pelo Partido, através da qual a Julia exprime a sua oposição ao sistema<sup>174</sup>.

Segundo Robert, o Enjeitado-autor escreve sobre outros personagens deste tipo. George Orwell, no seu último livro, escrito já durante a doença que o vitimou<sup>175</sup> o que obviamente não significa que tenha de ser lido como testamento, incluiu na imagem de Winston alguns elementos comuns a si próprio. Desde logo, a descrição de Winston, como extremamente magro e cheio de dores, em má condição física e psíquica, é uma descrição de Orwell doente<sup>176</sup>. Apesar de se inspirar em outros autores<sup>177</sup> e de ter conhecimento de outras anti-utopias, a maioria das opiniões de Winston tem ligação directa com as de Orwell. Por exemplo a maior preocupação de Winston, a questão da verdade, inclusive a questão da existência deste conceito no futuro, é uma fonte de desassossego para o autor: “Orwell also was concerned by his fear that the very idea of historical truth was disappearing as the language was corrupted by the state and its propaganda organs”<sup>178</sup>. Mesmo quando Winston aceita ser doutrinado e todas as mentiras do Partido, inclusive que dois e dois nem sempre são quatro, a mensagem de Orwell é que existe um mundo independente daquele que

---

<sup>171</sup> *Ibid*, 69.

<sup>172</sup> Crick, 151.

<sup>173</sup> *1984*, 218.

<sup>174</sup> “Introduction”, in *Nineteen Eighty-Four*, 6.

<sup>175</sup> John Rodden & John Rossi, *The Cambridge Introduction to George Orwell*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 80. A partir de agora esta obra é referida pelo título.

<sup>176</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>177</sup> *Ibid.*, 80.

<sup>178</sup> *Ibid.*, 81.

observamos<sup>179</sup>. Também uma das características principais dos textos de Orwell é o individualismo<sup>180</sup>, atributo principal da atitude de Enjeitado.

A última característica em comum é a profissão. Como já comentei, apesar de não ser um escritor profissional, Winston pode ser interpretado como alguém que passa a vida a escrever. Já nos esboços iniciais de *1984*<sup>181</sup>, o personagem principal está designado como escritor, enquanto as duas secundárias que desempenham papéis de maior relevo estão marcadas como X (O'Brien) e Y (Julia). Este facto, por si só, não implica que seja possível criar uma ligação directa entre a atitude de Orwell e a do personagem Winston. No entanto, o facto de dar ao protagonista a mesma profissão estabelece uma ponte entre eles. Neste esboço inicial, ao conceber a ideia do romance, já aparece a solidão do artista em conjunto com a convicção de ele ser a única pessoa consciente do passado:

And then finally at the end of the list, the loneliness of the writer, his feeling of being the last man. (...) the sense that he's uniquely different, the last person with a kind of humane memory of what the past was like.<sup>182</sup>

Daqui decorre que uma das mensagens finais deste romance pode ser esta elaborada por Crick: "Literature and freedom must stand together in crisis, much like knowledge of the intellectuals and the vigour and common sense of the common people"<sup>183</sup>. Sendo adoptada como regra geral, torna-se intemporal e aplicável também hoje.

Focar a análise em Winston é certamente um valor acrescentado pela teoria de *Romance das Origens, Origens do Romance*, pois o personagem é fulcral para a apresentação do contexto socio-político da narrativa e, por um lado, sem ele não existia enredo que permitisse ver a vida de um homem dentro desse contexto repressivo. Assim, sendo um personagem bem desenvolvido e complexo é mais do que

---

<sup>179</sup> "Introduction", in *Nineteen Eighty-Four*, 24.

<sup>180</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>181</sup> Appendix A, in George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*. Oxford: Clarendon Press, 1984, 137-8.

<sup>182</sup> "George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*", 12:23.

<sup>183</sup> "Introduction", in *Nineteen Eighty-Four*, 131.

um simples elemento estruturante da narrativa: é em Winston que todo o enredo converge, tornando-se assim 'faiseur de roman'.

3. Caim é um tipo de personagem que designarei por Bastardo assassino. Caim não é fruto de um adultério, era até difícil ser, pois este Bastardo é o primogénito dos primeiros pais, Adão e Eva. No entanto, não se trata aqui de uma das partes do *Génese*, mas do livro nele inspirado – *Caim*, de José Saramago (2009). A revolta que ocorre no primeiro momento da vida em que se sente derrotado, a rejeição – neste caso por Deus –, leva o protagonista do romance a cometer o crime de matar o irmão, apresentado anteriormente como o seu melhor amigo. Como adiante veremos, se à partida, Caim é um duplo Enjeitado, progressivamente adquire características de Bastardo.

O crime de fratricídio denota uma oposição às preferências de Deus e, consequentemente, uma ruptura dentro do relacionamento habitualmente tido como normal no seio da família, e é como se a justiça do mundo fosse outra depois deste crime. É preciso sublinhar que a morte do Abel, também segundo Saramago, não resulta do qualquer conflito baseado na discussão entre os irmãos, mas sim da decisão de Deus que rejeitou o sacrifício do lavrador, o qual, como sublinha o autor, era o irmão mais velho, e, sendo primogénito, supostamente deveria ser o mais importante e, por tudo isto, sentiu-se ainda mais afectado porque o seu sacrifício foi rejeitado<sup>184</sup>.

As palavras da personagem principal, designadamente, “o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha”<sup>185</sup> fazem cair a culpa do assassinio de Abel na personagem do Criador. Deus é visto por Caim como a fonte de todo mal e de toda a injustiça no mundo, por isso o assassino diz: “matei

---

<sup>184</sup> “Lançamento de «Caim»” [vídeo], Fundação José Saramago, Consult. 01.06.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Nw5xLwWbZTw>, 24:20. Doravante este vídeo é referido pelo título.

<sup>185</sup> José Saramago, *Caim*, Alfragide: Caminho, 2009, 39. A partir de agora esta obra é referida pelo título.

abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto”<sup>186</sup>. Esta afirmação exprime a raiva de Caim e, em parte, explica a necessidade sentida por ele de eliminar ou, pelo menos, de aliviar esse sentimento através de uma atitude violenta e agressiva, neste caso, contra o preferido de Deus, mesmo tendo de pagar o preço de ficar isolado da família e do Criador.

Ora, em *Caim*, Deus toma atitudes que o assemelham mais à natureza humana do que à divina. É apresentado como um personagem fútil, que precisa que lhe prestem adoração e que o confirmem nos seus valores<sup>187</sup>. Ele próprio comete muitos erros e negligências, e, só para mencionar factos apresentados no romance como relativamente pouco importantes, eis alguns deles: Adão e Eva no início não sabiam falar<sup>188</sup>, e Deus esqueceu-se de lhes fazer umbigos<sup>189</sup>; e outro ainda: Deus não fez bem os cálculos de arca que mandou construir num vale, e, sem a intervenção de Caim, a arca acabaria por se afundar<sup>190</sup>. Estes erros e negligência caracteriza-se pela inconsistência, porque se Deus quisesse que não comessem a maçã podia não plantar a árvore ou interditar o acesso a ela<sup>191</sup>. Mas como sabe tudo, se calhar isso fez parte de um qualquer plano dele, tendo em conta que Deus fez apostas que sabia que ia ganhar, como quando deixou Job passar por um sofrimento horrível e perder tudo o que tinha<sup>192</sup>. Como diz o próprio Criador, a maior parte das convicções relativamente a Deus e à sua superioridade moral é apenas uma invenção humana, como por exemplo a questão de ser inescrutável<sup>193</sup>.

Tal como nestas situações, também no caso da morte de Abel, há uma parte de culpa que ele admite: “Reconheço, mas não digas a ninguém, será um segredo entre

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>187</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>188</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>189</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>190</sup> *Ibid.*, 159.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>192</sup> *Ibid.*, 148.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 39.

deus e caim”<sup>194</sup>. Por esta razão, Deus condena Caim a um exílio perpétuo, prometendo, ao mesmo tempo, protegê-lo marcando-lhe a testa com uma mancha negra:

Sendo assim, qualquer pessoa me poderá matar, Não, porque porei um sinal na tua testa, ninguém te fará mal, mas, em pago da minha benevolência, procura tu não fazer mal a ninguém, disse o senhor, tocando com o dedo indicador a testa de caim, onde apareceu uma pequena mancha negra, Este é o sinal da tua condenação, acrescentou o senhor, mas é também o sinal que estarás toda a vida sob a minha protecção e sob a minha censura, vigiar-te-ia onde quer que estejas.<sup>195</sup>

Este sinal dá ao protagonista imortalidade e, neste sentido, o fraticida torna-se um privilegiado em vez de um punido – e esse é um elemento estranho no comportamento de Deus<sup>196</sup>, que, segundo a leitura de Saramago de Bíblia, não é de fiar<sup>197</sup>. E assim, Caim, protegido pela força que ele odeia e que ao mesmo tempo o persegue, consegue materializar a sua capacidade de fazer o mal para dominar e vencer o Criador e, por via da vingança, consegue aliviar a dor sentida por ter sido rejeitado.

Contudo, Caim não é uma vítima, como potencialmente Arkádi poderá ser visto, é antes um dos culpados do drama primordial que é a morte de Abel; pois o crime de assassinato é uma reacção à injustiça de Deus, que assim se torna autor moral deste assassinato. Ambos cometem erros, embora de início o único que realmente se arrepende é o Criador porque está consciente de que este drama aconteceu por ter posto Caim à prova<sup>198</sup>.

Se Caim seguisse as regras da família em que nasceu, teria de cumprir as indicações de Deus, que então domina o mundo com os seus preceitos ainda cumpridos pelas primeiras gerações. Assim, a sua rebeldia consiste em agir contra Deus, em tentar destruir a humanidade por Ele criada. Do ponto de vista da narrativa, o recurso ao realismo mágico<sup>199</sup>, permite a abolição de fronteiras espaciais ou de

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, 38-39.

<sup>195</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>196</sup> Lançamento de "Caim", 25:40.

<sup>197</sup> Lançamento de "Caim", 14:25.

<sup>198</sup> *Caim*, 37.

<sup>199</sup> Realismo mágico é apenas uma das marcas de pós-modernismo que está presente na escrita de Saramago. Ana Paula Arnaut na publicação *José Saramago* (Lisboa: EDIÇÕES 70, 2008) vê cada romance

estratos temporais, e, em coerência com a opção de Caim, este aparece nos momentos cruciais das histórias bíblicas para prevenir os erros divinos, como no caso de Abraão e Isaac<sup>200</sup>, ou para os comentar, como no caso de Sodoma e Gomorra<sup>201</sup>. Assim, Caim parece ser o único capaz de desenvolver um olhar crítico acerca das ordens e disposições do Criador, esse Deus que, na perspectiva de Caim, erra igualmente como os humanos que não dispõem de forças sobrenaturais. Aliás, da afirmação de Deus, parece que a única diferença entre Ele e um homem é a imortalidade:

Tendo conhecido o bem e o mal, o homem tornou-se semelhante a um deus, agora só me faltaria que fosses colher também o fruto da árvore da vida para dele comeres e viveres para sempre, não faltaria mais, dois deuses num universo, por isso te expulso a ti e a tua mulher deste jardim de éden.<sup>202</sup>

Assim, em certo sentido, Caim está ao mesmo nível de Deus. Aliás, no contexto do discurso de Deus percebemos que há mais deuses<sup>203</sup>, talvez não no nosso universo, possivelmente noutros.

Em Caim, o desejo de destruição é acompanhado do desejo de dominação<sup>204</sup>, podendo o objectivo ser vingar-se de Deus por este ter dado preferência a Abel e não ter dado o merecido valor a Caim, não aceitando o sacrifício dele durante uma semana. O irmão mais novo aproveitou-se disso sem compaixão: “E sempre a falta da piedade de Abel, os dichotes de Abel, o desprezo de Abel”<sup>205</sup>. Este comportamento de Abel explica-se por este se sentir mais importante e por ter mudado de atitude perante o irmão que era desde sempre o seu melhor amigo, o companheiro de todas as horas, até ao ponto de a relação deles provocar ciúmes nas outras mães<sup>206</sup>.

---

do autor como um ensaio, uma tentativa que abre perspectiva relativamente a escrita como tal. Outro aspecto pós-moderno é a coexistência dos diferentes géneros literários nos romances de Saramago e “nova concepção de romance”, que provoca “desassossego formal” – mais uma maneira de exprimir a sua ansiedade como tal.

<sup>200</sup> *Caim*, 82.

<sup>201</sup> *Ibid.*, 101.

<sup>202</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>203</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>204</sup> Robert, 154.

<sup>205</sup> *Caim*, 36-37.

<sup>206</sup> *Ibid.*, 35.



À semelhança de Robinson Crusoe, Caim afasta-se da família por decisão própria<sup>207</sup> por não conseguir continuar a viver com ela. O assassino, após cometer o crime, não volta a ver os pais porque teria de explicar o que aconteceu com o irmão<sup>208</sup>. À semelhança de Robinson, Caim no estado inicial pode ser visto como um Enjeitado que ao longo da narrativa se transforma gradualmente em Bastardo. O desenvolvimento do personagem Robinson acontece no seguimento do encontro com Sexta-Feira, o que fez com que se tornasse “pai” e se sentisse responsável por alguém<sup>209</sup>. A meu ver, Caim torna-se Bastardo em circunstâncias semelhantes: quando recebe informação de que a amante está grávida e decide deixá-la com o marido<sup>210</sup>, que seria considerado o pai.

A desilusão de Caim actua como motivação para a realização de acções determinantes para o fazer destacar como alguém grande, nem que isso implique tornar-se um grande criminoso. Esta atitude aproxima-o das características do Bastardo, tal como descritas por Robert, quando esta explica como a ambição alimenta a única coisa que verdadeiramente lhe interessa – ser importante, atingir um objectivo grande, sem olhar a meios para atingir esses fins:

The more convinced he is that fate has treated him badly, the greater his determination to make a fortune and a name for himself rapidly and to become a great man – a great artist, scholar, nobleman, statesman, or, if needs be, criminal.<sup>211</sup>

Esta mudança e o início da acção são possíveis apenas a partir de uma má experiência na vida de um protagonista de tipo Bastardo, neste caso, Caim.

O plano de Caim é destruir Deus escolhendo como meio de realização deste objectivo a destruição da humanidade, pois a humanidade é a condição necessária para existência divina. Em conformidade, o Bastardo assassino não satisfaz o pedido de Deus e comete mais crimes, escolhendo para vítimas a feliz e eleita família do Noé,

---

<sup>207</sup> Robert, 83.

<sup>208</sup> *Caim*, 39.

<sup>209</sup> Robert, 95.

<sup>210</sup> *Caim*, 73.

<sup>211</sup> Robert, 154.

a quem a suposta bênção de ser alguém especial que merece sobreviver o Dilúvio, afinal, de nada valeu.

Para atingir este objectivo de aniquilar os seres humanos, a narração recorre à já mencionada estratégia que permite a Caim ter oportunidade de viajar no tempo e no espaço e estar consciente de acontecimentos futuros no mundo. Mas é preciso dizer que esta vantagem não é controlada pelo protagonista, o qual não é capaz de escolher o destino das suas viagens: “Se alguma vez chego a ser dono da minha própria pessoa, se se acabar este passar de um tempo a outro sem que a minha vontade tenha sido para aí chamada, farei aquilo o que costuma chamar-se uma vida normal”<sup>212</sup>. Isso acontece porque o privilégio de imortalidade é acompanhado da condição de Caim ser “errante e perdido pelo mundo”<sup>213</sup>. Caim não pode mudar de decisão, uma vez esta tomada. O fraticida, mesmo cansado das mudanças constantes, tem que seguir o seu caminho e não pode fazer como Arkádi, o qual tem “crises” em relação à ideia que persegue quando começa a questionar o valor dela.

Esta oportunidade de estar no “outro presente”<sup>214</sup> é uma marca do realismo mágico que lhe dá oportunidade de agir contra Deus em diferentes situações por presenciar e intervir em acontecimentos bíblicos como testemunha ocular, e, por essa via, ficar habilitado a julgar as decisões de Deus e a indicar os seus erros e a sua falta de misericórdia. É o que ocorre neste diálogo com Abraão:

Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não foi o delas<sup>215</sup>.

Da mesma forma, podemos ver uma marca de realismo mágico na cena de tentativa de assassinato do Caim, quando o salteador vê que a sua espada se transformou numa cobra para logo voltar à sua forma normal<sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> *Caim*, 137.

<sup>213</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>214</sup> *Ibid.*, 134.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 102.

<sup>216</sup> *Ibid.*, 67.

Ora, os Bastardos, segundo Robert, apesar das grandes emoções negativas que os dominam, têm um olhar crítico e um ponto de vista próprio, que são os valores principais nestes romances. Também Caim, como Bastardo, é um bom observador<sup>217</sup> e é capaz de tirar conclusões negativas dos actos de Deus que outras pessoas acriticamente aceitam. O Bastardo vê e repara, e esta consciência faz dele alguém mais desassossegado do que o resto do mundo que nos é apresentado, e é através desta carga emocional que ele supera os outros personagens, tornando-se, assim, nas palavras de Robert, o “fazedor de romance”<sup>218</sup>. Estas emoções fazem com que, ao contrário da personagem de tipo Enjeitado, não evite conflitos<sup>219</sup>.

Em suma, o primeiro assassino apresenta-se como um Bastardo, pois, num acto da vingança, direcciona a sua raiva contra o irmão que aparentemente se tornara o preferido de Deus. Perante a impossibilidade de matar Deus, o Bastardo dá início à missão de agir contra a divindade e de apresentar todas as suas inconsequências ou até maldades. Desta forma, o Bastardo consegue controlar o mundo e vingar-se das imperfeições deste; ele, apesar de ser o Assassino, é possuidor de uma superioridade moral. Caim, privilegiado pela imortalidade que recebera de Deus, juntamente com o sinal de mancha negra e a condenação para ser eterno errante<sup>220</sup>, reconheceu a sua parte de culpa; Caim consegue agir sem as preocupações das pessoas comuns e utiliza este dom em benefício dos seus meios destrutivos; só assim consegue lidar com existência<sup>221</sup>.

Logo no início da sua viagem, o assassino chega a uma terra de errantes, chamada Nod, e apresenta-se como Abel<sup>222</sup> com medo de ser reconhecido como o fraticida. Depois de encontrar um trabalho braçal, é visto pela dona da cidade, Lilith, mulher de Noah. Ela escolhe o rapaz, até ao momento sem experiência sexual<sup>223</sup>, para ser o seu novo amante e, assim, o assassino começa um relacionamento com ela.

---

<sup>217</sup> Robert, 226.

<sup>218</sup> *Ibid.*, 141-2.

<sup>219</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>220</sup> *Caim*, 39.

<sup>221</sup> Robert., 81.

<sup>222</sup> *Caim*, 49.

<sup>223</sup> *Ibid.*, 55.

Esta nova vida dá-lhe a oportunidade de se mudar para o palácio e, assim, melhorar o seu estatuto social. Ao contrário o que pode parecer, é o próprio Caim que toma a decisão de se tornar um porteiro-escravo do quarto da Lilith:

Mais tarde ou mais cedo as consequências cairão sobre a minha cabeça, A isso, meu jovem, ninguém escapa neste mundo, mas, se és covarde, se tens dúvidas ou medo, o remédio é fácil, voltas para o barro, Nunca pensei que pisar o barro fosse o meu destino.<sup>224</sup>

Esta é primeira das escolhas típicas de personagens de tipo Bastardo, os quais usam a mulher para subir na vida<sup>225</sup>, e marca o início de transformação de Enjeitado para outro tipo de personagem. A primeira reacção de Caim seria classificável como própria de um Enjeitado: dúvida diante de esta ideia e medo; porém, a decisão já é característica do Bastardo. Na narrativa, Lilith é o elemento que dá força a Caim para este tomar a decisão de querer ser homem, de se tornar homem. Caim chega mesmo a ter a oportunidade de se tornar dono da cidade, quando Lilith lhe propõe o assassinato de Noah e o casamento; mas afinal, o Bastardo recusa<sup>226</sup>.

No entanto, ambos os parceiros tiram vantagens deste relacionamento e Lilith não pode ser vista como a mulher usada por Bastardo contra a vontade dela. Esta mulher apresenta-se como personagem forte e independente, que não respeita o marido<sup>227</sup> simplesmente por ser seu marido, vendo-o apenas como um elemento necessário por motivos sociais.

Se Caim se torna mais forte graças a Lilith, Lilith finalmente realiza o seu desejo de ter um filho – Enoque, que mais tarde dá nome à cidade de Lilith. Apesar de tudo fazer para ver realizadas as suas necessidades sexuais, um descendente foi o maior sonho dela (e de Noah, o marido, também, por causa da vergonha de não conseguir ter um filho). A notícia de gravidez de Lilith provoca a decisão de Caim de sair da

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>225</sup> Robert, 29.

<sup>226</sup> *Caim*, 72.

<sup>227</sup> *Ibid.*, 71.

cidade<sup>228</sup>. O protagonista, que já adquirira maturidade e robustez, pode partir para outras aventuras.

Um romance pode ser um óptimo meio para transmitir a imagem das pessoas, e parece ser esta a finalidade da produção artística de Saramago: dar imagens de pessoas, da sociedade, da humanidade. Cada vez interessa menos saber aonde vamos<sup>229</sup> ou se há questões da vida e morte. Só uma questão é importante: “O que eu quero saber, no fundo, é o que é isto de ser-se um ser humano (...). E o que eu quero saber, no fundo, é essa coisa tão simples e que não tem resposta: quem somos?”<sup>230</sup>. Mas como explicar que um ateu, que confessa que para ele foi sempre muito claro que Deus não existe<sup>231</sup>, duas vezes nos seus romances volta a tema dele? Qual é a razão para procurar a resposta a dúvida principal – quem somos – em relação com o Deus cristão?

Ana Paula Arnaut vê este assunto como uma questão puramente cultural: “(...) a constante presença de Deus decorre, simplesmente, do facto de, sendo parte integrante da nossa tradição judaico-cristã, «estar aí»”<sup>232</sup>. O próprio Saramago usa o mesmo argumento, afirmando que Bíblia está aqui e pode ser uma fonte de inspiração<sup>233</sup>. Assim sendo, este Ser superior perde a sua força divina e, como tinha sugerido antes, pode ser posto ao mesmo nível de qualquer outra força como a família ou a sociedade. O Bastardo Caim corresponde a esta falta de valores que a literatura de Saramago ilustra<sup>234</sup>, e, assim sendo, apresenta uma das diferentes atitudes possíveis que um personagem pode ter perante a realidade.

Relembro a parte da teoria de Robert na qual se afirma que, na sua obra, se vê o autor. O próprio Saramago confirma-o: “Em todo o caso, a verdade é que é sempre

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>229</sup> Ana Paula Arnaut, *José Saramago*, Lisboa: EDIÇÕES 70, 2008, 86.

<sup>230</sup> “A terceira palavra”, Revista Bravo (São Paulo), nº 21, 1999, p. 64, em entrevista concedida a Jefferson del Rios, Beatriz Albuquerque e Michael Laub, e citado em Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, 41.

<sup>231</sup> Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago* Lisboa: Caminho, 1998, citado em Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, 133.

<sup>232</sup> Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, 196.

<sup>233</sup> Lançamento de “Caim”, 16:10.

<sup>234</sup> Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, 201.

possível ler o autor em qualquer uma das suas obras. Como o próprio se encarrega de afirmar a Juan Arias, “Os meus livros, os meus romances, são a minha biografia, mas não uma biografia corrente, em que passaria ao romance o que me está acontecer. Não, são biografias num sentido mais profundo, não no circunstancial”<sup>235</sup>.

Não nos surpreende que assim seja, pois os contornos destas duas personagens entram em correspondência com afirmações de Saramago, como estas, dos *Cadernos de Lanzarote II*:

Cada homem que morre é uma morte de Deus. E quando o último homem morrer, Deus não ressuscitará.  
Os homens, a Deus, perdoam-lhe tudo e quanto menos o compreendem, mais lhe perdoam.  
Deus é o silêncio do universo, e o homem o grito que dá sentido a esse silêncio.  
Deus: um todo arrancado ao nada por quem é pouco mais que nada.<sup>236</sup>

Parece-me legítimo observar que a presença do autor na sua obra tem duplo significado. Primeiro, muito evidente, é o ateísmo e o anticlericalismo que está presente no romance *Caim*. O motivo do Criador foi usado de maneira instrumental, como elemento de construção do mundo imaginado. No entanto, como já surgiu no enredo, o autor, conhecido por suas opiniões relativamente a religião, não se escusou de apresentar o que pensa sobre o Deus bíblico. Segundo, o niilismo de autor reflecte-se na sua obra, incluindo *Caim*. O romance apresenta a humanidade como sendo estúpida e ingénua, aceitando as decisões dos outros sem capacidade de um olhar crítico.

Para perceber bem este Bastardo é preciso perceber Deus, o maior inimigo dele, que lhe “devorou o espírito”<sup>237</sup>, quando rejeitou o sacrifício e quando Caim percebeu todas as crueldades de que é capaz e que lançou sobre Job, Abraão e Isaac, as crianças de Sodoma e Gomorra, os construtores de Torre de Babel, as mulheres de Jericó, os que morreram na batalha desta cidade e aqueles que adoravam o bezerro

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>236</sup> José Saramago, *Cadernos de Lanzarote – Diário II* (23 de Fevereiro, 1994). Lisboa: Caminho, 1995, 56-57, citado em Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, 88.

<sup>237</sup> *Caim*, 181.

de ouro. Todas estas vítimas são, segundo Caim, desnecessárias, mas como comenta o narrador, a história do homem é a história de desentendimento com Deus<sup>238</sup>.

Com este conflito por base, Caim torna-se o fazedor de romance de Saramago e o fundamento do desenrolar de toda a narrativa. Sendo condenado a viver sem alegria<sup>239</sup>, inscreve-se numa das características do Bastardo: o niilismo<sup>240</sup>. Por isso, sente necessidade de agir contra aquela força que considera injusta. Sendo Bastardo, utiliza a relação amorosa com Lilith para melhorar a sua situação. E quase chega a tornar-se o novo marido dela, o que recusa porque decide seguir o seu caminho, quando já se sente outra pessoa, uma pessoa forte e determinada e capaz de agir sozinha.

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>239</sup> *Ibid.*, 149.

<sup>240</sup> Robert, 204.

## CONCLUSÃO

A teoria de Marthe Robert resulta do seu próprio acto de leitura e de uma reflexão amadurecida enquanto psicanalista. Naturalmente que cada leitor desenvolverá a sua própria reflexão que acompanhará a sua leitura de romances. É também óbvio que a divisão de personagens entre Bastardos e Enjeitados não determinou que os autores que escolhi escrevessem estes romances que analisei à luz da teoria de Robert. Porém, penso que a tentativa de descrever os personagens principais destes romances identificando-os de acordo com esta tipologia contribui para que se possa analisar mais de perto a estrutura interna do romance. A adopção da tipologia de Robert e a consequente introdução da classificação das personagens em Bastardo ou Enjeitado permitem-nos acompanhar mais facilmente a relação dinâmica entre os personagens e o desenrolar da história, e também entender melhor os contornos do contexto da narrativa, e, por consequência, possibilita igualmente avaliar através da dinâmica dessa relação o grau de implicação do contexto escolhido, seja ele uma realidade alternativa, utópica ou mágica, ou um contexto intencionalmente verosímil. Penso que analisar os impactos recíprocos da relação do Bastardo ou do Enjeitado com a sociedade não contribui para diminuir o papel da personagem retirando-lhe profundidade. Acontece que mesmo nos casos que não parecem estar tão focados no personagem principal, mas parecem antes estar mais dirigidos à descrição do mundo apresentado, como acontece em *1984*, é através do personagem principal que se apresenta a panorama social.

Se o Bastardo é mais maduro do que o Enjeitado, atingindo um patamar mais avançado no seu desenvolvimento, para Robert, isso não significa que seja melhor ou mais perfeito do que ele<sup>241</sup>. Na relação evolutiva que estabelecem há um outro elemento importante: o Bastardo tem sempre o Enjeitado dentro de si<sup>242</sup>, nunca consegue libertar-se totalmente dele. Numa leitura crítica de um romance, contudo, penso, como Robert, que é desejável encontrar um equilíbrio entre Bastardo

---

<sup>241</sup> Robert, 70-71.

<sup>242</sup> Robert, 112.



e Enjeitado enquanto autores da sua própria narrativa<sup>243</sup>. No entanto, no texto materializado do romance, há normalmente personagens híbridos<sup>244</sup> como chamei a atenção ao longo desta dissertação. Portanto, por um lado, apesar de a teoria estar perfeitamente esquematizada em *Romance das Origens, Origens do Romance*, penso que poderia ter sido objecto de uma análise mais profunda por parte de Robert a dificuldade resultante de se encontrar personagens que possam ser designados como casos absolutos de Bastardo ou de Enjeitado. De facto, todos os exemplos de Robert são casos de contaminação entre os dois tipos, pois na secção em que elabora a classificação dos personagens fala principalmente dos elementos que facilitam uma primeira escolha entre um ou outro tipo. Na verdade, para Robert, tanto personagens literárias como qualquer um de nós, pessoas reais, somos portadores de características do Bastardo e do Enjeitado ao mesmo tempo. É a própria autora a sugerir que a circunstância de estes personagens serem híbridos é até desejável, em certa medida, pode pôr em dúvida a validade desta teoria.

De facto, na minha análise, não consegui encontrar nenhum exemplo que pudesse corresponder a todas as características do perfil do personagem de tipo Bastardo ou de tipo Enjeitado. Embora a minha análise se circunscreva apenas aos três romances que escolhi, penso que a definição de apenas dois tipos de perfil parece implicar a impossibilidade de se encontrar um exemplo puro destes tipos de personagens. E, diria eu, felizmente, pois a invenção e a capacidade criativa dos grandes escritores surpreende-nos sempre com personagens fascinantes. Mas esta dicotomia tem para mim uma grande mais-valia: deixa-nos mais aptos a compreender as diferenças de comportamento, interior ou exterior, de motivação, de acção, que, em determinadas partes da sua vida no romance, os personagens vão sentindo, quando umas vezes se aproximam do perfil de Bastardo, e outras, do de Enjeitado. Ora, é justamente este aspecto que possibilita a percepção clara da relação dinâmica entre os personagens e o enredo através da descrição e caracterização do contexto em que são postos a viver, que acima mencionei.

---

<sup>243</sup> Robert, 45.

<sup>244</sup> Robert, 81.

Penso que esta relação dinâmica, ao criar internamente um foco de interesse, dá lugar ao surgimento de uma instância autoral que, mesmo até não sendo narrador na primeira pessoa, tem um papel de “faiseur du roman”<sup>245</sup>. Os personagens principais dos romances que analisei estão sem dúvida alguma no centro da toda narrativa criada. Nos casos de Dostoiévski e de Saramago, o próprio título aponta nesta direcção, e o leitor é levado a focar-se nos perfis dos protagonistas, quanto mais não seja, para compreender a opção do autor em escolher para título o nome próprio ou um atributo indissociável do protagonista. De maneira semelhante, Orwell no rascunho de *1984* indica logo o desenvolvimento do enredo em volta de um personagem designado como “escritor”.

Em *Caim*, o Bastardo-Assassino vê que não é o favorito do Deus e sabe que os outros também estão conscientes disso, mas a resposta dele não é a aceitação, mas um combate aberto aos desígnios de Deus, a tal ponto que o seu objectivo passa a ser a destruição. Winston — o Enjeitado — sabe que é diferente e que, nele, a doutrinação do sistema falhou, mas não está preparado para exercer uma oposição eficaz que possa ser travada abertamente. Por estar consciente disso, começa outro tipo de luta que tem lugar numa dimensão interior, dentro de si e no pequeno espaço que escapa à observação do “Grande Irmão”. Em *O Adolescente*, o filho ilegítimo reconhece a desgraça da sua posição na sociedade, mas a dor de rejeição dificulta-lhe a realização de outro plano que não seja persistir obstinadamente da sua *ideia*.

Caim, Arkádi e Winston não existem sem a relação conflituosa que estabelecem com o contexto que os rodeia, seja ele a família ou a ausência dela, a sociedade em que estão inseridos sem poderem dela escapar ou os mundos mágicos que atravessam no tempo e no espaço. Só o acumular de vivências ao longo da história os prepara para manifestarem a sua oposição. Esta manifestação marca o início do romance, com ela se inicia a história. É o momento libertador para a personagem que vai em busca da descoberta do *verdadeiro eu* e, no acto de deixar de realizar os seus deveres para com o mundo, e até agindo, à sua maneira contra o mundo, consegue aproximar-se de uma

---

<sup>245</sup> Robert, 141-142.

condição em que se sente mais feliz. Deixando de ser o produto dos seus tempos, das suas situações, acha-se mais perto de si próprio e tem oportunidade de ficar a conhecer-se melhor.

Esta perspectiva da leitura pode ser uma resposta a esta pergunta: e para que serve este tipo de análise? Diria, sem dúvida, que para prestar atenção à história interior do protagonista e para perceber todas as motivações e mecanismos do seu pensamento, e da interligação deste com outros habitantes desse mundo do romance e com as histórias e contextos que aí se desenrolam. Relembro que Bastardos e Enjeitados, somos também todos nós, fazedores da nossa história na vida real, tal como Bastardos e Enjeitados também são fazedores de romances.

## BIBLIOGRAFIA

Arnaut, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2008.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

Crick, Bernard. "Nineteen Eighty-Four: context and controversy" in John Rodden (ed.). *The Cambridge Companion to George Orwell*, 146-159. New York: Cambridge University Press, 2012.

Crick, Bernard. *Introduction* in George Orwell. *Nineteen Eighty-Four*, 1-136. Oxford: Clarendon Press, 1984.

Dostoiévski, Fiódor. *O Adolescente*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

Freud, Sigmund. "Dostoyevsky and Parroicide" in *Writings on Art and Literature*, 234-256. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Freud, Sigmund. "Family Romances" in *The Freud Reader*, ed. Peter Gay, 298-300. London: Vintage, 1995.

Orwell, George. *1984*. Lisboa: Antígona, 2015.

Stevic, Philip (ed.), *The Theory of Novel*, New York: The Free Press, 1967.

Robert, Marthe. *Origins of the Novel*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Rodden, John e Rossi, John. *The Cambridge Introduction to George Orwell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Saramago, José. *Caim*. Alfragide: Caminho, 2009.

"George Orwell's Nineteen Eighty-Four", The British Library, consult. 25.01.2017, <http://www.bl.uk/20th-century-literature/videos/george-orwells-nineteen-eighty-four>.

"Lançamento de «Caim»" [vídeo]. Fundação José Saramago. Consult. 01.06.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Nw5xLwWbZTw>.